

BBC音乐导读 11

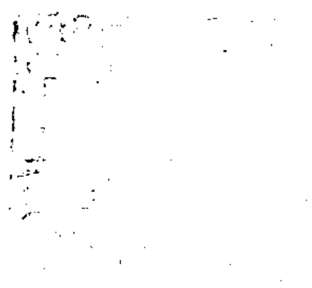
库普兰

Couperin

David Tunley 著

温 宏 译





162250

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

库普兰/（英）滕利（Tunley，D.）著；温宏译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第11册）
ISBN 7-80611-648-6

Ⅰ.库…　Ⅱ.①滕…②温…　Ⅲ.库普兰-音乐欣赏
Ⅳ.J605.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第23920号

BBC 音乐导读 11

库普兰

David Tunley 著　温宏译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：康董康

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

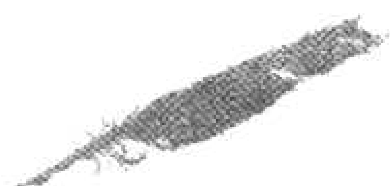
印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　6.375印张　103千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：10.80元

ISBN 7-80611-648-6/G·42



献给吉连·韦尔



目　录



引 言

如同有些艺术家一样，库普兰（Francois Couperin）在一般人的想像中，被错归为那类传为矫情、轻浮的听众写作精致浅薄东西的音乐家。他的创作活动并不为一些史学家们（尤其是法国以外的史学家）所欣赏，从伯尼（Charles Burney）起，似乎就显然缺乏对库普兰音乐的全面认识，并对他们所听到的音乐采取否定的态度。在其发表于十八世纪末的著名《音乐通史》（A General History of Music）中，伯尼写到："法国作曲家的音乐因充满了各种装饰音和颤音而受到损害。在这些音乐中没有朴素的音符，让听众无法判断其演奏乐器音质的好坏。"巴赫（Bach）的第一位传记作者福克尔（Johann Nicolaus Forkel）也有同样的看法，他说：巴赫这位德国音乐大师"在对库普兰的大键琴作品高度评价的同时，也认为他的作品因频繁使用装饰音而显得很不自然，在他的作品中，几乎没有一个音符不用装饰音"。我们永

远也不清楚这种看法（在巴赫死后的一段时间形成）到底是巴赫的观点，还是福克尔的观点。不过事实是：巴赫不仅在为安娜·玛格达莱娜（Anna Magdalena）写作的音乐里改写过库普兰六首大键琴作品中的回旋曲，而且作为《戈尔德堡变奏曲》（Goldberg Variations）中主题的歌唱性器乐曲也一点不比法国音乐流派少用装饰音。后来那位叫帕里（Hubert Parry）的音乐学家，在其有影响的书《音乐艺术的发展史》（被科尔斯〔H. C. Colles〕描述成英国音乐文学的基石之一，直到二次大战后都广为流传）中认为：库普兰显然是一个极富音乐才能的人，但他为了迎合法国公众对芭蕾音乐的爱好而不得不舍弃较多高贵的艺术手法。幸运的是，库普兰还能从梅勒斯（Wilfrid Mellers）那里得到有力的支持，后者的《库普兰和法国古典传统》（1950 年）现在仍是一部重要的英文论著。当然，库普兰的音乐才能在安托尼（James Anthony）的《法国巴洛克音乐》（1978 年，修订版）中也得到承认。这本书为那些对库普兰这一广博而又迷人的主题感兴趣的人们，提供了必要的阅读材料。

伯尼、福克尔、帕里（这里只提到他们三位）不认可他们所了解的库普兰的音乐，并不令人吃惊，因为同

库普兰及其音乐一样，他们也是其时代的产物。库普兰在宫廷及此类高雅尊严的上流社会环境中进行创作，而伯尼、福克尔则生活在较为平民化的中产阶级环境中；帕里这位十九世纪末的音乐家和史学家也同样有自己时代的特点，贝多芬耀眼奇目的音乐才华遮住了他的视线，德国交响乐派几乎成了他评判所有音乐作品的标准。我们生活在二十世纪的人，与十七世纪的生活习俗并非更相近，但无论我们的时代可能有什么缺点，我们至少还能按当时的标准去评判早期的艺术，而不是把不切实际的评判标准强加给它们。

一些听众对于十七、十八世纪的不少法国音乐有些不习惯，当他们在这些音乐中听不到意大利和德国巴洛克音乐中常有的创作方法和标志时，尤感困惑。不少这类音乐从乐谱上看或在钢琴上试弹后显得价值不大——通常从表面上来看，过于简单，与巴赫那种结构复杂的音乐无法相比。法国这一时期的音乐可能比别国的音乐更依赖时髦的演奏，来揭示它那难以捉摸的秘密；如果听众努力去适应这种风格，就会从这种演奏中得到很满意的回报。

本书不是一系列的曲目注解或作品说明，而是通过对特定作品的分析，以十七、十八世纪初法国、意大利

（以后还有德国）的音乐为广阔的背景，对库普兰的风格进行研究。库普兰的作品将替自己说话。

在本书的准备过程中，我在各方面得到了许多人的帮助，这些帮助或多或少对我都很重要，这些帮助我的人是：亚利桑那州图森市的利特尔（Meredith Little）博士，在巴黎的格林（Tom Green）先生。西澳洲大学威格莫尔音乐图书馆的管理员怀尔第（Jennifer Wildy）小姐给了我惯有的慷慨帮助。我要感谢哈特（John Harte）以及维尔科克（Christopher Willcock）神父对《巴黎的宗教仪式》部分进行的翻译和解释。我还要感谢奥尔默罗（Beverley Ormerod）博士和威利斯（Brian Willis）协助我翻译了库普兰的文章和引言中的疑难段落。希瑞斯（Margaret Seares）夫人审阅了全部打字稿，我感谢她敏锐的目光和评判。对巴洛克舞蹈的描述（见附录）得益于穆林斯（Margaret Mullins）小姐搜集的资料，她对这一领域有着广博的知识和实际经验。由她指导的西澳洲巴洛克舞蹈团的演出，帮助我们大多数人更全面地了解巴洛克时代法国音乐与舞蹈间的紧密联系，但愿本书表现了一些这种联系。我同样感谢接受本书题献的韦尔（Gillian Weir）小姐。她在西澳洲大学音乐系作客时，对库普兰管风琴、大键琴音乐激动人心的演奏，大大宏

扬了作曲家的键盘音乐风格，给了我写作这一主题的信心。最后我尤其要感谢我的夫人波拉（Paula），她一如既往地为我的写作铺平了道路。

库普兰和他的时代

欧洲的音乐史基本上是一部风格变迁的历史，从复音音乐（polyphony）的发展来看，这一点尤为明显。复音音乐，这一欧洲特有现象的出现，是与十一、十二世纪西方文化的新阶段相适应的。从此，欧洲的音乐就反映着欧洲人不安于现状的思想，以及由此产生的对革新变化的无休止追求。从真正意义上说，这种音乐一直具有不断变化发展的特点。

对于研究中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义等各个音乐时期的人来说，一种风格的出现、发展和衰落是再熟悉不过的模式了。在这种模式中，变化的速度可能有所不同，但向前发展的推动力是始终存在的。一种风格在其发展初期总是加速度的，当这种风格成熟、形成稳定后，发展的速度也就慢了下来。说也奇怪，十七世纪的早期与中期，法国音乐在表面上丧失了发展动力，以致这种艺术长期内似乎进入了休眠状

态，而这一时期正是意大利音乐在现在称之为巴洛克运动的涌浪有力冲击下，迅速形成的阶段。表面平静只是一种假象，也有急流把法国音乐带入新的阶段，但这些急流似乎是漩涡，很快就消失在缓缓的流水中；到了这个世纪的末期，意大利音乐就像决堤的洪水，冲入法国音乐中。一些作曲家感觉到了这种新的力量，并对此作出了反应，而年轻的库普兰就是其中之一。

库普兰生于1668年，其父查理·库普兰（Charles Couperin），是在巴黎热尔韦教堂担任管风琴师的第一代库普兰家族成员。那时，法国音乐还没有变化的迹象，真正的变化在二十年后才到来。早熟的音乐家自发地吸取着他身边的作曲风格（尤其是教堂音乐的风格），他的第一批作品（1690年的两首管风琴弥撒曲）也是他无可争议的名作之一。在这个世纪结束以前，库普兰已站在运动的前列；在与意大利音乐遭遇的过程中，这个运动改变着法国的古典音乐传统。

至于声乐，十七世纪上半叶法国最流行的形式是"宫廷歌曲"（air de cour）。它的名字和风格都源于十六世纪末。这些"文艺复兴"时代后期的音乐特征，在法国一直存在了几十年。"宫廷歌曲"是由鲁特琴（lute）伴奏的几个人或一个人演唱的分节歌曲，歌曲

和伴奏音乐常常是同时存在的两个部分。十七世纪过去一段时间后，“宫廷歌曲”的名字又缩简为“歌曲”(air)，这个广泛的总称概括了“严肃歌曲”(air sérieux)、“饮酒歌”(air à boire)、“舞曲”(air à danser)、“情歌”(air tendre)等不同类型的歌曲。在十七世纪下半叶，独唱和二重唱比合唱曲的发展更为广泛，库普兰就留下了几首令人愉快的独唱和二重唱。

法国十七世纪所有歌曲的旋律风格都很简单。如法国“文艺复兴”时的作曲家就以柔和的轮廓线与优美匀称的乐句为模型写作旋律，后一代的歌曲作者也是如此。人们可能发现：文艺复兴后期的鲁特琴歌曲与1680年左右写作的歌曲有着惊人的相似。

从十七世纪初起，独唱歌曲在意大利也得到广泛的发展，成了传播全新的、强烈而着重装饰风格的工具，而这种风格则预示着巴洛克时代的到来。在意大利，鲁特琴伴奏很快让位给了大键琴和大提琴，这两者的结合能更好地表现新风格的强弱和谐、音乐丰润的特点。在法国，鲁特琴（或更准确地说是短双颈鲁特琴〔théorbe〕）还是保持了它原有的地位，一直是人们喜爱的伴奏乐器。直到1668年，作曲家兼教师巴西

利(Bénigne de Bacilly)❶ 还声称：短双颈鲁特琴或低音鲁特琴（bass lute）作为伴奏乐器大大优于大键琴，因为它不会遮盖人声。法国歌曲不能表现意大利咏叹调那种热烈的情感和出色的演唱技巧，但它精妙复杂的旋律装饰音艺术是何等的出色。其中最著名的是减值（diminutions）或装饰变奏（doubles），我们在库普兰的歌曲音乐和大键琴音乐中都能见到它。也许只有在盖德龙（Pierre Guédron，1564～1621）的宣叙调中，我们能够看到意大利单声部歌曲的某些影响——但其影响的程度并不很大。大部分法国歌曲都充满淡淡的柔情和带有舞曲音乐的优美节奏。只有饮酒歌找到一种更有力的气氛，具有热情奔放的歌词。但（无论是在精神上，还是在技术上）它与意大利的巴洛克咏叹调毫无共同之处。

的确，“巴洛克”这一术语仅仅部分适用于十七世纪后半叶的法国音乐。甚至作为连接巴洛克早期与晚期音乐作品的惟一要素——数字低音（figured-bass），直到

---

❶ 巴西利，《关于唱歌艺术的新看法》（巴黎 1668 年）第 17～18 页。卡斯威尔（Austin B. Caswell）的英译本题为《怎样唱好歌》（纽约，1968 年）。

1652年的法国音乐中还没有出现。所谓的数字低音，那为独唱和合唱进行伴奏的键盘乐器或鲁特琴演奏者，根据低音部下面写的一系列数字（标出了和弦）进行和声伴奏。对于一些史学家来说，贯穿十七、十八世纪的数字低音体系是能把蒙特威尔第（Monteverdi）与巴赫同时置于“巴洛克”称号下的惟一理由。在法国，数字低音的使用可以上溯到十七世纪中期杜蒙特（Du Mont）的圣歌，但这一体系并没有在法国得到广泛的运用。例如直到1672年后，由巴拉尔出版社出版的题为《两声部歌曲集》（1658～1694年）中的某些歌曲才开始有为鲁特琴、大键琴写作的数字低音伴奏。在意大利大键琴日益得到大提琴的配合，在法国则是由从文艺复兴时代留下的高贵老式乐器——低音维奥尔琴（bass viol）来充当这一角色。

事实上，低音维奥尔琴一直到十八世纪都在法国音乐中保持着特殊的地位。当时在意大利和德国，低音维奥尔琴主要是一种古玩，尽管巴赫的第六首《勃兰登堡协奏曲》（Brandenburg Concerto）表明这种乐器并非完全过时了。尤其是通过像圣哥伦布（Saint-Colombe）、马雷（Marin Marais）、卢梭（Jean Rousseau）和其他一些演奏者兼作曲家的精彩演奏与表现，低音维奥尔琴的独奏表

演在法国达到了很高的水准，且一直持续到十八世纪。在晚年，库普兰还为这种乐器创作了两首辉煌的、技巧要求很高的组曲。

这两首组曲，如大多数以组曲冠名的作品一样，主要是由一组舞曲乐章组成的；舞曲是十七世纪法国对音乐做出的重要贡献。这些舞曲（即最受外国欢迎的法国音乐产品）传遍了所有欧洲国家，而且在巴洛克时代它的形式启发了法国以外的许多优秀音乐作品。除了西班牙的萨拉班德舞（sarabande）和帕萨卡利亚舞（passacaille），墨西哥的夏康舞（chaconne），德国的阿勒曼舞（allemande），英国的基格舞（gigue）外，大部分舞蹈都源于法国；它们首先来自外省，然后被引入宫廷舞会，去芜存菁使其更具风格。由于法国在培养上流社会的风气方面领先意大利，因此法国的宫廷舞蹈成了贵族的技术，国王本人率先示范。路易十四是出色的舞蹈家，据悉他年轻时曾一天花几个小时刻苦地练习库朗舞（courante）❶。尽管宫廷舞是形成专业舞蹈的基础，但专业

❶ 拉莫（pierre Rameau）的《舞蹈大师》一书（巴黎，1725 年）第 110 页。亦见希尔顿（Wendy Hilton）的“国王的舞蹈：法国十七世纪的库朗舞”，《早期音乐》，第五卷，第二期，1977 年 4 月。

舞蹈跳跃的动作多、灵活性强；而交际舞正好相反，是优雅、平缓，其动作是宫廷举止的延伸，其步态与音乐节奏相对应。毫无疑问，舞蹈的全部表现形式成为法国音乐中最重要的形式。在法国，舞蹈的影响是如此的巨大，可以说法国的音乐是为舞蹈而存在的。在法国的大键琴音乐中，舞曲影响的痕迹最为明显。

人们普遍认为：法国大键琴流派的创始人，是曾任路易十三宫廷乐师的尚博尼埃（Jacques de Chambonnières，1602～1672），他遵循当时鲁特琴演奏者的榜样，不是用严格的复音音乐风格进行演奏，而是在一种技巧中糅和了多种独特方法，称之为“碎风格”（style brisé）（或“碎织体”）。键盘音乐色彩和音量的加大，更为尚博尼埃及其流派增色不少，并使其演奏风格得到发展，成为法国几代大键琴作曲家的模范❶。许多人认为这类音乐似乎包含了这一时期法国音乐的精华，特别是由于它具有丰富和复杂的装饰性。为了他的大键

❶ 对尚博尼埃及其同代人演奏风格的出色描述，请见勒尼奥（Regnault）的从加卢瓦先生给雷诺小姐的信（1680年，巴黎），福勒（David Fuller）在“十七世纪法国大键琴演奏技艺”中对此进行了翻译和注释。《早期音乐》，第四卷，第1期，1976年1月。

琴曲，尚博尼埃及其追随者——当格勒贝尔(D'Anglebert)、路易·库普兰（Louis Couperin)、拉巴雷(La Barre）及其他许多人——在舞曲中找到了理想的模式。庄重的阿勒曼舞曲、高贵的萨拉班德舞曲带来庄严的时刻，布雷舞（bourrée）和基格舞则产生欢乐的瞬间。在法国的库朗舞曲中可以找到轻快的节奏；所有这些舞曲，如小步舞曲、嘉禾舞曲（gavotte)、帕斯比埃舞曲（passepied)、里高东舞曲（rigaudon）等都进入了每个国家的器乐曲中。同样地，溶入各国器乐组曲中的帕萨卡利亚和夏康舞曲直到十八世纪初还为法国人所采用，尽管这些舞蹈与各地舞厅中的此类舞蹈已经没有什么关联了。在十七世纪的法国，键盘乐组曲中独一无二的舞曲乐章已经完全独立于舞蹈，在当格勒贝尔和路易·库普兰手中成了自由的前奏曲；这些前奏曲只为演奏者标出了音高，而节奏的表现则全凭演奏者的即兴演奏技巧了。令人惊奇的是，库普兰并不遵循前人的创作模式，没有留下任何此类作品。库普兰写作了一些“有节奏”的前奏曲，并收进了教材《大键琴演奏艺术》(Art de toucher le clavecin）中。

如果说舞蹈对大键琴音乐和某些歌曲产生了很大的影响，它当然也成为皇家娱乐活动的核心——宫廷芭蕾

剧。作为英国假面剧（masque）和意大利假面舞剧（mascherata）在法国的同类剧种，宫廷芭蕾剧把舞蹈、对话、唱歌包括在对国王效忠的类似仪式中。随着意大利出生的音乐家卢利（Jean-Baptiste Lully，1632～1687）的出现，宫廷芭蕾进入了一个新的阶段。这位作曲家把芭蕾舞编入“法国歌剧”（抒情悲剧〔tragédie lyrique〕中）。与意大利歌剧不同，法国歌剧包括了合唱、芭蕾、戏剧，以及早期歌剧的全部特点。尽管库普兰没有写作歌剧，但无论是他，还是那个时代的法国作曲家，没有任何人能逃脱“抒情悲剧”的影响，没有人不知道它的创始人卢利。库普兰在其题为《卢利颂》（Apothéose composé à la mémoire de l'incomparable Monsieur de Lully，1725 年）的管弦乐组曲中，对卢利大力称赞。

对于风格浮华、讲究造型的音乐家卢利来说，他不是一个简单的艺术家，而是与高乃依（Corneille）、拉辛（Racine）、乐特（Le Nôtre）、普辛（Poussin）、布仑（Le Brun）等人同属法国古典主义时期大师之列。当卢利被允许在宫廷内组织自己的乐团“小型小提琴组”（与“国王二十四把小提琴组”相呼应）时，他抛弃了即兴装饰音技巧，代之以更明了的演奏方式，通过乐团全新

的弓法演奏风格，来达到干净、准确的效果。这一举动闻名于整个欧洲。在其为芭蕾和歌剧写作舞曲和歌曲时，卢利也树立了一种声乐创作的风格，这一风格成为法国人的骄傲，但它并不为意大利人所羡慕。这种风格就是把朗诵技巧和抒情性有机地结合起来，而意大利人喜欢把这两种因素明显区隔在宣叙调和咏叹调中，对此则大惑不解。

尽管意大利人不欣赏卢利的声乐风格，但他们（以及日耳曼人）很喜欢他歌剧和芭蕾中的“序曲”，并对此进行模仿。卢利首创的序曲，似乎是对他本人这类宫廷娱乐节目的夸耀。序曲以庄严的附点节奏开始，后接一个赋格式的较快速段，通常是以舞曲乐章作为结束。这种音乐形式在法国以外的乐团和键盘音乐中备受青睐；而在它的发祥地法国，直到十七世纪末，“序曲”仍只是器乐曲的延伸形式。

只有教堂音乐和键盘音乐，未受到卢利的直接影响。虽然卢利也写过一些经文歌，但这些经文歌遵循的是他人树立的模式，且也达不到同代人德拉朗德（Michel-Richard Delalande）经文歌的水准。卢利的作品并非属教堂音乐、管风琴音乐领域，但这却是继承父业在巴黎圣热尔韦教堂作管风琴师的库普兰所熟悉的领

域。因此库普兰的作品中包含许多优秀的经文歌和两首技巧娴熟的管风琴弥撒曲，一点也不奇怪。十七世纪的一些法国作曲家，特别把经文歌作为自己的创作形式。

库普兰从法国音乐传统中继承了歌曲、舞曲、大键琴组曲、经文歌、芭蕾、抒情悲剧等等形式和独特的法国音乐表现手段。在除戏剧类以外的音乐形式中都留下了他不朽的作品。库普兰还是法国首先采用意大利风格的作曲家之一。那时意大利风格在其本国正走向全面成熟。

在库普兰十七岁时，科雷里（Archangelo Corelli，1653～1713）刚好出版了第一部两把小提琴和数字低音三重奏鸣曲集。这些作品巩固了三重奏鸣曲曲式。三重奏鸣曲属于巴洛克时代，一如弦乐四重奏属于十八世纪末的古典主义时期。同后来的弦乐四重奏一样，三重奏鸣曲在其故国以外的地方也得到广泛的发展。作为演奏家和作曲家，科雷里用自己擅长的乐器——小提琴进行创作，因此他的三重奏鸣曲频繁地使用快速重复音、大跳跃和回复到空弦的音型。这些手段导致主题的快乐章中充满活力且具扩张性；在慢乐章中，得益于美声咏叹调式的旋律，非常具有抒情性。这一明显的“奏鸣曲风

格”与法国的弦乐作品形成了鲜明的对照，法国的弦乐作品风格形成于卢利为芭蕾、歌剧写作的乐团伴奏曲。同意大利歌剧一样，意大利的奏鸣曲风格征服了欧洲，但没有马上进入法国，它被法国人对外国音乐的冷漠态度所阻挡，在十七世纪的大部分时间里，法国人都持这种态度。冷漠的原因在十七世纪的头几十年比后几十年更难解释。那个世纪初，法国人对意大利新思潮必定有所了解，因为 1600 年梅第奇（Maria de Medici）和法国亨利四世的婚姻，促成了意大利音乐家多次访问巴黎，在这些来访者中有著名的卡奇尼（Caccini），他有影响的作品《新乐曲集》在巴洛克的形成阶段颇有名气。在十七世纪中叶，法国人的冷漠变成了敌视，至少对歌剧而言。造成这种情况的政治原因要多于纯音乐的原因——不得人心的红衣主教马扎兰（Mazarin）曾出于非纯粹音乐方面的动机，通过意大利剧团来操纵法国的音乐演出。

单声部歌曲（独唱歌曲）和后来的歌剧之所以难以在法国扎根的原因之一，无疑是宫廷芭蕾牢牢地占据着舞台，它简单的乐曲，优雅的舞蹈与《新乐曲集》的精神完全不相容。十八世纪上半叶，宫廷以外的艺术活动中心，都对文学更感兴趣。尤其是在朗布耶旅馆，瓦杜

（Vincent Voiture，1597～1648）领导的名为“才子”的诗歌派别，我们不免得出这样的结论：这个文学运动的精神产生了贯穿大半个世纪的法国歌曲。巴西利❶ 在其《关于歌唱艺术的新看法》一书中竭力表明了这样的观点：某些意大利文章中可以接受的语言表达，在法国文章中则会被认为是粗俗低级。

1661 年，随着路易十四开始亲政，各种艺术都接受了前所未闻的官方控制。这种控制导致了音乐创作的高度集中。凡尔赛作为文化中心（仅凭这一点就不难理解为什么十七世纪下半叶，法国音乐对外来的影响保持冷漠），法国最优秀的音乐家都试图汇集在凡尔赛宫，创作室内乐、教堂音乐或侍从音乐。一些音乐家（如库普兰）在宫廷兼差。库普兰在巴黎热尔韦教堂任管风琴师的同时，在每年的前三个月里为皇家教堂工作。与大多数为国王服务的人一样，他在宫廷的职责并非只限于一个方面。尽管他的正式职务是在皇家教堂，但在创作演奏室内乐的同时，仍有不少其他事务，他还是一些皇家子弟的大键琴教师。路易十四的确很喜爱音乐，在他漫长一生的大部分时间里，他都对音乐投以极大的关

❶ 见巴西利上述作品第 69 页。

注。比如在库普兰竞争皇家管风琴师一职时，正是他选择了库普兰。他认识到音乐对于扩大他的郡主权力具有强大的力量[1]。因此，宫廷戏剧节目的每个开场白都盛赞太阳王的美德。这些奉承话的伴奏音乐也相应要求高贵和自然。国王的喜好主宰着音乐时尚，在其宫廷乐师中，卢利最能迎合国王的喜好。由于国王讨厌新奇古怪的音乐，卢利的音乐语言就刻意避免多数意大利作曲家喜欢的明显转调与不协和音，朝着平和、简洁、有力、和谐的方面发展。显然，作为法国古典主义风格在音乐中的全面体现，卢利的歌剧对所有法国音乐家都产生了极大影响，很难再举出其他人的音乐能总括整个时代的音乐风格。当卢利被授予全面掌握法国歌剧制作活动的控制权时，他个人的影响力就远远超过宫廷了，没有他的同意不得制作任何歌剧。只有在教堂音乐方面，他还没有控制权。在歌剧领域，卢利几乎与他的主子——国王同样具有绝对的权威。库普兰出生时，卢利刚创立了“抒情悲剧”，正进入其艺术生涯最辉煌的阶级，这个阶级一直到1687年他死后才结束。当时国王离谢世大概

---

[1] 见艾居伍德（Robert M. Isherwood）的《为国王服务的音乐》（Ithaca，1973年）。

还有三十年的时间，在这段时期内，国王的音乐喜好日趋保守，意大利音乐在凡尔赛宫立足的机会显然比从前更少了。

但凡尔赛宫对法国艺术生活的控制也持续不了多久。在十七世纪的最后二十年中，国王深受政治问题、丧失亲人等事件的困扰，再加上在皇后死后，国王又娶了虔诚派教徒曼特侬夫人，因受她的影响而疏远了宫廷的娱乐活动。随着宫廷文艺活动的没落，音乐开始在巴黎（富裕家庭的沙龙，演奏者和作曲家的音乐室）渐渐兴盛起来。随着宫廷日益与外界隔绝，巴黎日益成为世界闻名的城市。这样，法国人逐渐发现和演奏意大利音乐，尤其是室内乐，如法国作曲家从未涉猎过的两种音乐形式：清唱剧（cantata）和奏鸣曲。在巴黎，法国未来摄政王奥尔良公爵的府邸成了崇尚意大利艺术的温床之一。公爵是热忱的音乐爱好者，钟情于意大利音乐。但据说当他想听科雷里的奏鸣曲时，竟没有一个法国小提琴家能够演奏[1]。无论如何，法国的这种形势很快就要发生变化了。

---

[1] 科雷特（Michel Corrette），《大键琴伴奏大师》（巴黎，1753年）。

对意大利音乐的崇尚首先导致了法国作曲家对意大利音乐的大量模仿。二十五岁的法国作曲家，库普兰也卷入了学习意大利风格的浪潮中。他变化着自己名字的字母顺序，写了许多首三重奏鸣曲，冒充意大利作曲家所作。许多年后，当他把这些作品收入其奏鸣曲集《国民》(Les Nations) 的第一乐章时，揭穿了这一骗局（不幸的是，他没有留下任何有关其意大利笔名的线索，不过泰西埃〔André Tessier〕提示说可能是“Coperuni”或〔Pernucio〕)[1]。可以想像得到，意大利音乐并没有受到普遍热情的接受，而且关于两个民族音乐风格的优劣之争持续了许多年。读读那些小册子上的论点和偏见，就可以想像法意两个音乐流派间的鸿沟有多深。也有一些作曲家，其中包括库普兰，通过自己的音乐展示出法国与意大利风格的结合也能培养出丰硕的果实。由这种结合产生了“法国清唱剧”这种备受青睐的形式，十八世纪上半叶，几乎所有法国作曲家都为这种形成作过努力。据说，库普兰也作过几首清唱剧，但没有留下任何谱例。独奏奏鸣曲与三重奏鸣曲也是这种结合的结果。前者最好的范例是勒克莱尔（Jean-Marie Leclair）的作

[1] 见泰西埃的《库普兰》(1926 年，巴黎）第 26 页。

品，而后者最好的范例则是库普兰的作品。在库普兰的成熟作品中，意大利的技巧完全被吸收进作曲家自己的风格中。意大利风格与法国风格的融和成为库普兰真正的艺术理想，他（在《卢利颂神化》中）用阿波罗的口吻宣称由此可以达到“音乐上的完美”。至少可以说：这两种风格的结合丰富并改进了法国音乐中的古典主义传统，让更具个性化、更亲切活泼的音乐表述法，代替卢利的浮华音乐形式。这种表述法符合新世纪的精神。

如果说新的风格较为朴实无华，但也同旧风格一样，仍然是一种讲究音乐造型的艺术，而不是像 J. S. 巴赫所表现的那种具有逻辑性、概括力强的艺术。正如瓦都（Antoine Watteau）那幅令人愉悦的油画《游乐图》所反映的那样，那个时代上流社会的生活方式与风俗随便而不失礼仪，尽享游乐的欢愉；这个上流社会的音乐也一样，带有一种随意自然的优雅和细微运动变化的痕迹，这些我们都必须在两个半世纪以后才得以认识。不幸的是，十八世纪法国社会实行的礼仪与行为在喜剧和歌剧中被无情地讽刺，给人做作、浮华的印象。这些礼仪不仅在当时不受赞许，在今天的舞台上也一样遭受嘲笑。事实上，幼年学习和表现出来的姿态与举止有一种

动态的美，而我们现在已经不太具有这种美了。走路、点头、拿扇子、脱帽、进屋、坐椅子的每个动作，一只胳膊与另一只胳膊交叉的姿势，两只胳膊同身体与头的相关姿势都能达到芭蕾舞般的优雅，并获得符合宫廷行为规范的高雅举止。通过那个时代流传下来的礼仪书与舞蹈教材，我们得知交际舞的五种基本姿势（这也是形成十九世纪古典芭蕾的基础）同样也是路易十四统治时代有教养行为的五种基本姿势。因此理所当然，一个把身体动作发展到艺术高度，把优秀艺术看成使观众愉悦与感动的方法（借用拉辛的话语）的社会，竟形成了这样一种音乐风格：对精致、表现力强的“形态”（gestures）的喜爱要胜于对主题的喜爱。我们在后面的章节中将看到，正是这种风格深深影响着法国的音乐旋律与和声，形成了独特的个性，就是与意大利音乐的结合也掩饰不了这种个性。

也许正是这种对姿态与动作的迷恋，使法国音乐家常常在一组音符的第一个音上延长（通过快速弹奏第二个音符来加以补偿），这样就给平和流畅的旋律带来更大的节奏活力及灵活性。这种演奏习惯就叫“不匀称演奏”（notes inégales），尽管卡奇尼在《新乐曲集》中对此有所提及，但这种习惯似乎并没有进入意大利音乐

中。在库普兰时代，这种作法被看作是基本的法国演奏法。从某种意义上说，这是一种装饰音形式在演奏中的自然运用——节奏装饰音，就像那些更熟悉的装饰音形式（如颤音、波音等）一样，能造成“细微的运动变化”。库普兰在《御用音乐会曲》(Concerts royaux）第一首《音乐会曲》的前奏曲中（它的开始段见谱例 19)，把这种方法发挥得非常完美。旋律由标有 a、b、c 两三个基本形态（及其变体）组成。在分析中，我们看到库普兰提到的旋律装饰音的细小变动，使每个基本的形态都变得更加活泼（在演奏这部作品时，具有想像力的演奏者也可以用不匀称的演奏速度来演奏第七小节的下行句)。

因此，装饰音的作用之一就是使音乐的进行更具灵活性。节奏的细微变化是通过带有精妙装饰音的音乐形态来获得的。在专业舞蹈，尤其是 1687 ~ 1729 年在歌剧院任芭蕾舞团团长的佩古尔（Cuillaume-Louis Pécour)❶ 设计的舞蹈中也能找到与这种变化相似的地方。与在音乐中一样，名为“agrémens”的舞蹈装饰用

---

❶ 见穆林斯（Margaret Mullins）“法国巴洛克时期的音乐与舞蹈”，《音乐研究》（西澳洲大学）1978 年，第 12 期。

于装饰基本的步态（如在声乐与器乐中一样使表演更加精彩。法国音乐装饰音的目的，首先就是要提高其充满诗意的形态中现有的表现力。许多装饰音，尤其是声乐中的装饰音，是留给表演者自己处理的，作曲家通常愿意在他希望由歌唱者、器乐演奏者自己加装饰音的音符上注上小十字，让表演者按照自己的训练水准、经验和喜好来选择适当的装饰音，如发自演员的内心一般（见谱例4～9）。另一方面，对于大键琴音乐来说，大部分作曲家（尤其是库普兰）喜欢更明确，通过在音符旁标注缩写的符号来表明装饰音的变化。关于此，本书后面将再讨论（见第127～132页）。

说到此，完全可以得出这样的印象：装饰音是库普兰音乐语言不可分割的一部分。在一个优秀演奏者手中，装饰音溶进了音乐的旋律中，听起来完全不像是附加在音乐上，而像是从其内部产生的，就好比是由舞蹈者自己润色、加工过的芭蕾舞动作一样。伯尼抱怨库普兰的音乐“因充满了各种装饰音和颤音而受损害”，与其说是对作曲家的批评，不如说是承认自己无法理解他的风格，我们千万不要犯同样的错误。

同样我们丝毫也不要以为：库普兰的音乐仅仅是反映那个被我们误以为是故作风雅（几乎是不近人情）的

社会，这种音乐反映的只是贵族行为中的优雅举止。的确，那时的“好教养”要求完全遵守所谓的“礼仪”。这种礼仪曾被韦勒（Shirley Wynne）描述成十八世纪一种冷静理智的表现：“这种行为的一切特征都是对本能的一种控制。”❶ 同他人一样，库普兰也深深地感觉到这一点。在他的音乐中，用独特、有力的方式对此进行了很好的表示。“对本能的控制”的确是对库普兰音乐最好的描述。正如我们将要看到的，他的作品尽管广泛运用了法国的表达法，但包含了大量的、溶合了法国和意大利风格的音乐经验。我们可以看到，在他早期的三重奏鸣曲中，当他试图模仿科雷里的作品时，紧紧掌握住意大利奏鸣曲风格的热情与辉煌，而在他的大键琴作品中，意大利风格的因素则被更巧妙地运用到音乐中。甚至在这里，我们也能发现其音乐中存在着丰富的风格类型，这些类型中既有源于纯古典主义传统的舞曲，也有借用当时意大利与德国音乐中主题发展技术的法国音乐作品。

人们经常将库普兰与拉莫（Jean-Philippe Rameau）

---

❶ 韦勒，“殷勤，一种十八世纪的自信”，《舞蹈世界》（美国舞蹈同业公会），第五卷，第 1 期，1970。

相提并论，正如巴赫与亨德尔（Handel）一样。尽管拉莫比库普兰年轻二十岁，深受意大利流派的影响，但他不属于发展和改变法国古典传统的那一代作曲家。他早期多从事著名的理论写作和创作一些短小的作品。很少量的清唱剧作品几乎都创作于十八世纪二十年代，此时，清唱剧的形式在法国已经达到成熟阶段。他这些最具意大利风格的作品与他大部分不朽的作品，如歌剧（全部作于1730年库普兰最后一部作品发表以后）相比有点初学的意味。拉莫的伟大体现在他的歌剧中，而这一体裁正是库普兰从未涉及过的，库普兰较喜欢室内乐和大键琴音乐表现出来的更亲切风格。尽管如此，他们俩的作品加在一起几乎涵盖了整个法国巴洛克音乐领域，并在此领域中留下了他们卓著的创作才华。这两个人还都是音乐教育家：拉莫是理论家，库普兰是教师。如果说拉莫的《论和声》（Traité de l'Harmonie，1722）奠定了以后两个世纪大部分和声教材的基础；而库普兰的《大键琴演奏艺术》（1716）则一直是有关法国大键

琴演奏技艺最丰富的资料之一❶。这本书还包括了一些如何教孩童学乐器的有趣想法。库普兰非常担心小孩子在没有人监视的情况下练琴，以致于他建议在课间锁上琴，以免使学生（如他所说）“一会儿就把我花了四十五分钟教给他的东西弹得一塌糊涂”。为了强调这一点，他提到他自己总是把钥匙放在口袋里。在对待小孩子应该何时学习识谱的问题上，他同样具有新的看法。他写到：

> 必须在儿童熟知一些作品后，才能开始教他们识谱。孩子在看谱时，手指几乎免不了要脱离原谱和乱弹，装饰音也免不了要受到破坏。再者，当我们背谱时，记忆力也会进步得很快。

这种观点要比战后日本发展出来的一种与它相似的现代乐器教学体制早二百五十年。这一迄今才被发现的

---

❶ 哈弗德（Margery Halford）翻译的阿尔德里德出版社出版的英文版《论大键琴演奏艺术》（纽约，华盛顿，1974年），同时也包括了最早两个版本的法文原版书。亦见柯克帕特里克（Ralph Kirkpatrick）的“再读库普兰的《大键琴演奏艺术》”，早期音乐，第四卷，第1期，1876年1月。

观点进一步证明了我们在库普兰书中所看到的这种观点，是那个世纪最具活力的音乐见解之一。

有关库普兰的生平我们知道得不多。现在的不少资料一方面来源于提耶特（Titon du Tillet）在《法国的巴拿斯》（1743 年）中提供的有关库普兰的生平材料；另一方面来源于库普兰为自己的音乐作品所写的各种扉页和序言。库普兰 1668 年 12 月 10 日生于巴黎，父亲去世时他只有十二岁。但这位小男孩是如此早成大器，以至他刚满十八岁，教区行政团就指定他继承父业，担任教堂的管风琴师。在此之前，这个位置还非德拉朗德莫属，库普兰的培训还必须由圣雅克勒布居里的管风琴师托梅兰（Jacques Thomelin）来负责。托梅兰也是皇家教堂的四名管风琴师之一。1693 年托梅兰去世，库普兰赢得了他导师在凡尔赛宫的位置。翌年他又被指定为王室子弟的大键琴教师。除此之外，他于 1717 年还获得了“室内乐团”大键琴师的位置。这个室内乐团是由当时已经很衰弱的小当格勒贝尔（Jean-Baptiste D’Anglebert）主持，其父老当格勒贝尔是十七世纪著名的演奏家和作曲家。1730 年库普兰把“室内乐团”大键琴师的位置传给了他的女儿玛格丽特-安托瓦内特（Marguerite-Antoinette）。

库普兰早婚，但他的三个子女中，只有玛格丽特-安托瓦内特成为职业音乐家。他的另一个女儿加入了一个宗教团体，他的儿子则是童年早夭。库普兰死于1733年9月12日，葬于圣欧斯塔什教区的圣约瑟教堂。他在圣热尔韦教堂的职位于1733年传给他的堂兄尼古拉·库普兰（Nicolas Couperin），尼古拉又将这一位置传给了库普兰家族的下一代。库普兰世家在圣热尔韦教堂的位置一直到1826年才结束。

至于库普兰本人的情况，我们从他的言谈中得知：他晚年身体很差。他年轻时非常热衷于追求荣誉与头衔。1692年他发表的第一部作品把二十四岁的作曲家自己描绘成“库耶的绅士”（Crouilly，是其父的故乡），1702年他成为“罗马骑士”并获得“拉特朗骑士十字勋章”，使他有权自称为“库普兰骑士”。我们所看到的任何库普兰的画像，都没有举止高傲的印象，而他不少诙谐、幽默的作品显示出他是一位脾气温和、魅力十足的男子汉。

在1733年库普兰去世十年以后，作家提耶特把库普兰的名字收进了他的《法国的巴拿斯》中，这是一本纪念法国著名的人物，尤其是艺术界名人的书。他说库普兰的大键琴作品高度和谐，具有高贵优雅的旋律，并

提到这些作品不仅能用大键琴演奏，还能用小提琴或长笛演奏[1]。值得注意的是：在使用器乐方面，库普兰并非是个刻板的“纯粹派”。乐团组曲《卢利颂》可以用两架大键琴进行演奏；有些大键琴二重奏可以省去中间线变为独奏；同时《御用音乐会曲》和《新音乐会曲》（Nouveaux concerts）事实上几乎都可以用任何乐器组（或单独的大键琴）进行演奏。他的全部要求就是演奏者必须照他的装饰音要求进行演奏。正如十八世纪法国上流社会有教养的人每天都必须讲礼貌、举行高雅一样，库普兰的音乐也每天都得运用。在库普兰音乐精致的外表下，有着坚定、执著的成分，而这种坚定执著对于最优秀的艺术作品来说，通常是必不可少的，我们演奏和欣赏库普兰的作品，要注意的正是这点。

---

[1] 提耶特《法国的巴拿斯》（巴黎，1732年，增补本1743年），第665页。

宗教音乐

库普兰的名字与宗教音乐的联系并非紧密，但我们不妨从这一类作品入手研究他的音乐。他的宗教音乐不但较多集中了作曲家青年和青壮年时期的创作活动，而且他为教堂所作的音乐包括了一些最优秀却最鲜为人知的篇章。这些作品都收录在1690年所作的两部管风琴弥撒曲（这是他第一批发表的作品）和1714年所作的，作为宗教音乐总结的作品《黑暗的功课》（Lecons de ténèbres）中。

两部管风琴弥撒曲

《堂区弥撒》（Messe pour les paroisses）和《修道院弥撒》（Messe pour les convents）都收录在库普兰第一次出版的《管风琴作品集》（Pièces d'orgue，1690）中。对于仅仅印刷了封面，而音乐本身由巴黎巴拉尔（Bal-

lard）出版社抄写工誊写的作品集来说，“出版”一词也许太过了。当作曲家不能支付刻版费用时，这是一件很普通的事。库普兰当时年仅二十二岁，还是个名不见经传的作曲家。不管巴拉尔出版社出版了多少册他的作品，只有一册流传至今，于二十世纪早期在法国南方的卡尔彭特丝图书馆被发现。两部弥撒曲十九世纪末期才为人们所认识，但本世纪初吉尔芒德（Guilmant）编辑《管风琴师名作集》时，用的只是这两部作品较差的手抄本。现在这两部作品当然恢复了原貌。

在介绍作品本身之前，我们不妨先了解一下库普兰这两部作品所使用的乐器。法国管风琴造于十七世纪，并沿着与德国管风琴截然不同的线路发展❶。当然，这两者间也有一些明显的相似之处。同置于演奏者部上方的大排音管相连的“大键盘”（grand orgue）与德国此种乐器的“主键盘”（hauptwerk）是相应的；声音更轻柔的“伴唱键盘”（positif de dos）与德国的“伴唱键盘”

---

❶ 见道格拉斯（Fenner Douglass）《法国古期管风琴的语汇》（新哈文，伦敦，1969 年）。弗尔普斯（Lawrence Phelps）的“法国古典管风琴一瞥，它的历史和它的德国同类”（为韦尔演奏库普兰的管风琴作品所写的文章 4BBA1011～12），对此作了专门详细的描述。

（rückpositiv）一样被置于演奏者身后。但是德国乐器在其他键盘和脚键盘上大做文章；而在法国，主要是依靠“大键盘”或“伴唱键盘”来完成诸多功能的。甚至在十七世纪，法国管风琴上的脚键盘还是额外的，因此库普兰这两部弥撒曲的大部分乐章都可以不用脚键盘来演奏。但法国管风琴与德国管风琴的区别首先在音质上。当德国制造者制造出声音透澈、明亮的管风琴，以适应十七、十八世纪德国大师们写作的复音音乐时；法国的制造者则追求管风琴音调的变化与音色。他们多运用蒂耶尔音栓（tierce，这组音管发出的音要比它较为稳定的“基音”高两个八度加一个三度）加强第五个泛音，使要求蒂耶尔音栓的音栓配合法，产生出法国古典管风琴所特有的音响效果。这种故意突出某个泛音的作法，产生了“变音音栓”（mutations）。这些变音音栓（包括混合音栓〔nazard〕和牧笛音栓〔larigot〕）被法国的管风琴制造者大量运用，形成了与德国管风琴全然不同的合成音。法国制造者还使较强的簧管音栓日趋完美，其中的“小号音栓”（trompette，在大键盘和脚键盘上）和克鲁姆双簧管音栓（cromborne，在伴唱键盘上）成了两个必不可少的音栓。其他的簧管音栓如“人声”（voix humaine）在大部分大型管风琴上也能找到，但奇怪的

是在库普兰圣热尔韦教堂的管风琴上却没有。

仔细计算两个主要键盘上各组音栓间的关系，就形成了标准的音栓配合法，这种方法在德国是陌生的。通称的“管风琴全奏法”（plein jeu，法国古典管风琴最具特色的声响）就是大键盘和伴唱键盘上的音栓一起拉开的结果，产生出饱满、辉煌、雄壮的声响，作曲家用此来表现类似《修道院弥撒》开始部分《垂怜经》（Kyrie）那种雄壮直接的话语。名为“男高音蒂耶尔”（Tierce en taille）的音栓配合法，由伴唱声中升起的高亢男声独唱，产生高贵而富于感染力的音乐效果。的确，在法国管风琴音乐中，声音与感情的密切关联在别处是没有的。这种关系是如此的牢固，以至作曲家经常把音栓配合法作为一个乐章的标题。我仍以库普兰两部弥撒曲中《荣耀经》（Gloria）的配曲为例，这里的经文内容对两部作品中的音栓配合法显然产生了很大的影响。

经　文	堂区弥撒	修道院弥撒
和平及于人间	管风琴全奏	管风琴全奏
称颂你	克鲁姆双簧管音栓的小赋格曲	克鲁姆双簧管音栓的小赋格曲
显扬你	蒂耶尔音栓的二重奏	蒂耶尔音栓的二重奏
主啊，天主，天上的君主，全能的天主圣父	小号音栓、低音竖笛音栓、大键盘上的蒂耶尔音栓、伴音管同伴唱键盘上的牧笛音栓的对话	低音小号音栓
主啊，天主，天主的羔羊，圣父之子	两个高音克鲁姆双簧管音栓与低音蒂耶尔音栓的三重奏	中音克鲁姆双簧管音栓
免涂世罪者，求你俯听我们的祈祷	男高音蒂耶尔音栓	人声音栓的对话
因为只有你是神圣的	人声音栓的对话	蒂耶尔音栓上的两个高音与小号音栓上的一个低音的三重奏
只有你是至高无上的，耶稣基督	短号音栓与蒂耶尔音栓的三声部对话	蒂耶尔音栓的宣叙调
同享天主圣父的荣光，阿门	大联音栓的对话	大联音栓的对话

Text	*Messe pour les paroisses*	*Messe pour les couvents*
Et in terra pax	Plein jeu	Plein jeu
Benedicamus te	Petitte fugue sur le Chromhorne	Petitte fugue sur le Chromhorne
Glorificamus te	Duo sur les Tierces	Duo sur les Tierces
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens	Dialogue sur les Trompettes, Clairon et Tierce du Grand Clavier et le Bourdon avec le Larigot du Positif	Basse de Trompette
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris	Trio à 2 dessus de Chromhorne et la basse de Tierce	Chromhorne sur la Taille
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram	Tierce en Taille	Dialogue sur la Voix humaine
Quoniam tu solus Sanctus	Dialogue sur la Voix humaine	Trio, les dessus sur la Tierce et la basse sur la Trompette
Tu solus Altissimus Jesu Christe	Dialogue en trio du Cornet et de la Tierce	Récit de Tierce
In gloria Dei Patris, Amen	Dialogue sur les Grands jeux	Dialogue sur les Grands jeux

显然，所有的音栓配合法都依赖于每种乐器本身的能力，不过，在十七世纪的法国已经有了很好的音调标准了。像勒贝格（Le Bègue）这样的一些作曲家兼演奏家在其发表的作品中，已提示了什么样的音栓配合法（如管风琴全奏法）要求什么样的音栓。由于那个时代的管风琴现已得到恢复，我们能够了解《堂区弥撒》、《修道院弥撒》这类作品在那时的声响效果了（相反地，我们对德国巴洛克时期的管风琴音乐知之甚少）。由于库普兰的管风琴音乐是用法国古典管风琴创作出来的，因此不用说，如果用十九世纪浪漫时期的管风琴来演奏，听起来几乎是很难懂的。《堂区弥撒》的某些部分从乐谱上看显得较为单调，然而用与库普兰的管风琴音调功能近似的乐器进行演奏时，也能通过音乐思维与声音本身对官能的魅力的结合，达到一种让人难以忘怀的美。

尽管库普兰的两部弥撒曲从纯音乐的角度看，是非常有趣的，但创作这两部作品的目的是为了宗教礼拜仪式。所谓的管风琴弥撒曲，是古老的应答歌唱习惯的延伸，在应答歌唱中，牧师与唱诗班轮流唱着素歌。随着复音音乐的发展，唱诗班的应答常常采用各种精心写作的素歌形式。在管风琴弥撒曲中乐器取代了唱诗班的角

色。在库普兰时代素歌与管风琴应答的交替出现成了持续多年的传统，法国教会还为此作出了专门的规定。尽管这些程序或礼仪在各地有细小的变化，但从总体来看它们是非常相似的❶。作为圣热尔韦教堂的管风琴师，库普兰被要求按1668年为巴黎教区制定的《教区礼仪规范》中所规定的与音乐演出有关的程式行事。这份"规范"有时被曲解，造成了这种印象：管风琴弥撒曲受到许多严格规定，甚至特别的音栓配合法的束缚。我们在本书的附录A中，选录了有关的章节。

管风琴演奏者和作曲家并非被这些限制捆住了手脚，而仅仅是要保证在常规弥撒，管风琴与唱诗班或牧师转唱而二十次左右的时刻中，应该有七个管风琴应答曲采用那次仪式转定的素歌旋律：《垂怜经》中第一句"天主垂怜"，与最后一句"和平及于人间，求你俯听我们的祈祷，同享天主圣父的荣光，阿门"，以及《圣哉经》（Sanctus）和《羔羊经》（Agnus Dei）中的第一句。至于音栓配合法，只是要求演奏者在某些时候（"求你俯听我们的祈祷"，"只有你是至高无上的，耶稣基督"，

❶ 见希金伯顿（Edward Higginbottom）的"法国古典管风琴音乐和礼拜仪式，皇家音乐协会活动录"第103卷，1976～1977年。

在圣餐礼上高举圣饼与圣餐杯时，在演唱《续短咏》的庄严诗句时），选择声音轻柔的音栓，以使牧师和大众的心灵更加虔诚。在唱《信经》（Credo）时，管风琴从头至尾要保持沉默。

看来，《教区礼仪规范》可能没有扩大适用于像修道院这类封闭的地方；库普兰的《修道院弥撒》完全没有以素歌歌调为基础，从头至尾都是自由创作的。就连他以歌曲《无限强大的天主圣父》为基础，为教区写作的弥撒曲，也没有完全按照《礼仪规范》的要求创作，例如第六管风琴应答句或《荣耀经》中的这句诗“免除世罪者，求你俯听我们的祈祷”（这句经文属《礼仪规范》）要求用素歌歌调演奏的七种情形之一）的音乐就是自由写作的，仅仅是用悄悄进入这段音乐的下行句，稍稍暗示了一下素歌歌调；正如前面所提到的，库普兰在这里所用的音栓配合法（指男高音蒂耶尔音栓）产生出一种最优美的管风琴声。在《堂区弥撒》的其他部分，库普兰遵守了有关素歌歌调的要求，或用长音演奏（如《垂怜经》中的第一句与最后一句；《圣哉经》中的第一部分，其较低的两声部之间，素歌的处理采用了卡农的形式；《羔羊经》中素歌旋律突出于其他四个声部之上，这使四个声部围绕它形成一个流畅的赋格），或

用赋格似的主题形式来处理这些音，如谱例 1 所示。除了《礼仪规范》所要求用素歌的句子外，素歌的旋律也可以在其他乐章中找到，如在《垂怜经》的第二段。这里素歌的开始部分以谱例 1 所示的相同方式变成了赋格主题，或在紧接此句后的乐章中，这些相同的音符产生了悦耳的克鲁姆双簧管音栓形成的优美旋律框架：

谱例 1

谱例 2

格里高利旋律
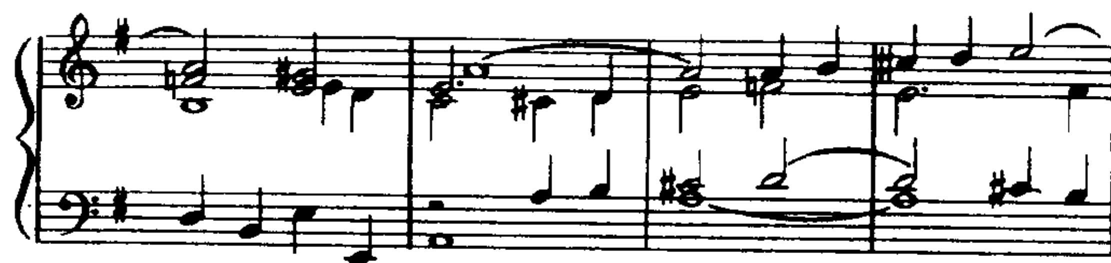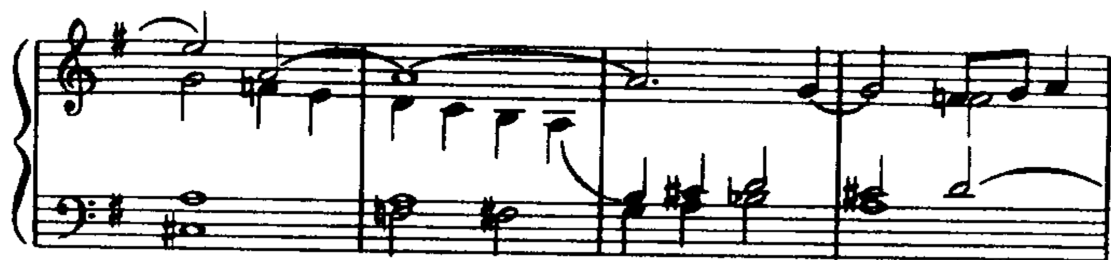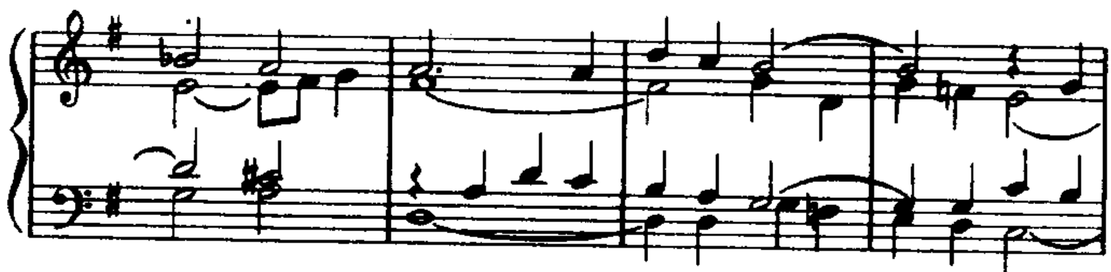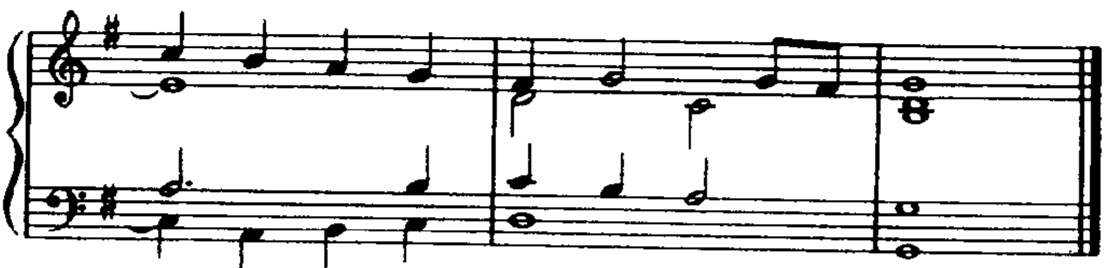
至少在一种时候，即《荣耀经》第二段中，管风琴继续了人声应答乐句，仿佛是在为前面的乐句作注，这种情形当然只发生在礼拜仪式上演奏《堂区弥撒》的时候。对于大多数观众来说，他们对这首作品的了解很可能是来自音乐会的表演和音乐会的录音——这至少可能是用适当的乐器进行演奏的。

与许多原本为礼拜仪式写作的作品一样，库普兰的《堂区弥撒》和《修道院弥撒》都完全可以用作音乐会的演奏曲，每首弥撒曲都是二十一首风格成对比的组曲，其中的大部分乐曲，实则为短小的乐章。两首弥撒

曲既是为了在教堂管风琴楼厢下面举行的丰富多彩仪式进行伴奏，也是为了造成一种虔诚的氛围。这两首弥撒曲还同时带来了庄严、戏剧性和世俗化的因素（这些特点都是通过管风琴的声音反映出来的）以及静思。那些熟悉珀塞尔（Purcell）受舞曲启示写成的赞美歌的人，不会为库普兰弥撒曲温文尔雅的特点所激动。然而有些较为严格的复音乐章，如《堂区弥撒》的开始部分，尽管利用了管风琴齐奏的吸引力，但在和声方面显得很特别。谱例 3 的乐句就与同时代意大利、德国作曲家音乐中熟悉的和声手法相去甚远。

谱例 3

修道院弥撒






这些和声手法似乎更属于“文艺复兴后期的维奥尔幻想曲”。库普兰和他那一代法国管风琴作曲家的风格源头是法国管风琴派的创始人蒂特卢兹（Jehan Titelouze，1563～1633），他的作品在其后辈们的作品中打下了很深的烙印。一个和弦在大小调间持续不断的波动，就产生了“半音体系”，这种半音体系看上去与现代法国和意大利人所用的“半音体系”完全不同。安东尼（James Anthony）关于十七世纪法国的大键琴音乐是在“先调性的阴影”中运行的描写，在管风琴音乐中也同样适用。他这样写道：“对于我们之中不幸在一开始就带着固有的调性偏见的人，这是一个刺激；同时在那个时代，它又常常乐意使人们的调性标准偏离方向。”❶

当然，库普兰不仅是在他的某些和声创作中表现出对法国音乐传统的继承，如《修道院弥撒》中《举扬圣体歌》的一个旋律就不可思议地采用了那时代意大利巴洛克音乐的处理手段。在这首弥撒曲中，《举扬圣体歌》代替《降福经》（Benedictus），承担了一个经文歌的角

---

❶ 见安东尼的《从博日瓦约到拉莫的法国巴洛克音乐》（纽约，1978年修订版）第248～249页。

色。库普兰的音乐以几乎即兴的方式展开。它如此依赖于“男高音蒂耶尔”音栓配合法以及理解其风格的演奏者的手上功夫，以致从乐谱（或在钢琴）上看，这种音乐并不十分有趣。一旦有了适合的艺术家和乐器，他的音乐就能恢复原貌。

在库普兰的音乐中，我们再也见不到法国古典传统以如此纯粹的形式表现出来，尽管在《黑暗的功课》中，这种传统特点已经很突出了。从某种意义上来看，这两首管风琴弥撒曲在库普兰的作品中是空前绝后的。

《黑暗的功课》

与两部管风琴弥撒曲一样，库普兰的《黑暗的功课》也是为教学创作的，但它同早期的音乐一样，完全可以在礼拜仪式以外的地方进行演奏。这部作品是为复活节前一周的子夜祷告而写的，这个星期的星期四（濯足节）、星期五（耶稣受难日）和星期六都要吟唱耶利米哀歌（Lamentations of Jeremiah）。

虽然库普兰只发表了前三课，但显然他想要完成整个套曲，两年后，他自称正在写其余的六个部分。但后六部分从未发表过，也没留下任何有关作品的资料，尽

管库普兰描绘了写作这套作品的整个计划：每天的前两课是为数字低音和单声部写作的，第三课是两声部和数字低音作品。我们今天看到的，只是前面三课的乐谱。

早在三年前，库普兰就曾为修道院范围内“复活节前一周”的最后一天功课配曲，并获成功。《黑暗的功课》好像就是受这次成功的鼓舞而写成的。看到这几首现成的曲子，我们更是难以理解：整套配曲为什么没有完整的出现（或保存下来）。更遗憾的是1714年《黑暗的功课》的配曲，不仅是库普兰最富灵感的优秀作品之一，也属巴洛克时代无可争议的杰作之列。

先知耶利米哀歌由五首哀悼耶路撒冷毁灭的“哀歌”组成。这几首希伯来原文诗的一个特点是采取了“字母离合诗”的形式，每行诗句以一个独特的希伯来字母开始，有时依次展示整个希伯来字母。当这些诗句翻译成拉丁文后，这种字母离合诗特征消失了，但在每首拉丁诗句的前面放上一个希伯来原文字母却成了传统。尽管原诗文形式的这种残留物在新的语言环境中没有多大的意义，但也属于格里高利圣歌的配曲范围内，许多早期和现代的作曲家也都沿袭了这种作法。在库普兰为复活节子夜祷告仪式所写的哀歌中，我们将看到这些希伯来字母的配曲形成了每行诗的“前奏曲”。

八个规定的宗教祈祷时刻中的第一个时刻——子夜祷告仪式在夜里举行。在复活节前一周最后三天里，子夜祷告仪式上的蜡烛慢慢地熄灭，使教堂陷入黑暗，这就是《黑暗的功课》名字的由来。库普兰把他的《黑暗的功课》说成是为复活节前一周的星期三写作的；但实际上它们是复活节前一周星期四仪式的组成部分。库普兰的话可以被理解为：子夜祷告正好是在星期三晚上十二点钟前开始的。子夜祷告仪式被分成三个所谓的“晚祷”（nocturn），每个晚祷由三个诗篇和三个功课组成，每个功课后都有一个应答。在耶稣受难纪念圣歌（Tenebrae）中，每天夜里第一个晚祷的三个功课都是用《耶利米哀歌》，濯足星期四的第一个晚祷用的是《耶利米哀歌》的头十四诗节，以“以下是先知耶利米的哀歌”开始，以“耶路撒冷求助于……”为结束。《耶利米哀歌》的内容和翻译，见附录 B：耶稣受难纪念圣歌，第一个晚祷的祈祷文。

由于库普兰运用了带有歌词的传统素歌，使他的《黑暗的功课》与礼拜仪式的结合就更加紧密了。在作品的开始处，我们将看到库普兰是如何把历史悠久的素歌用他那个时代的音乐语言巧妙地改写过来的。

谱例 4 《黑暗的功课》第一课

格里高利谱曲（已移调）

In - ci - pit La - men - ta -

In - ci - pit La - men - ta - - ti

- ti - o Je-re-mi - ae Pro - phe - - -

- o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae
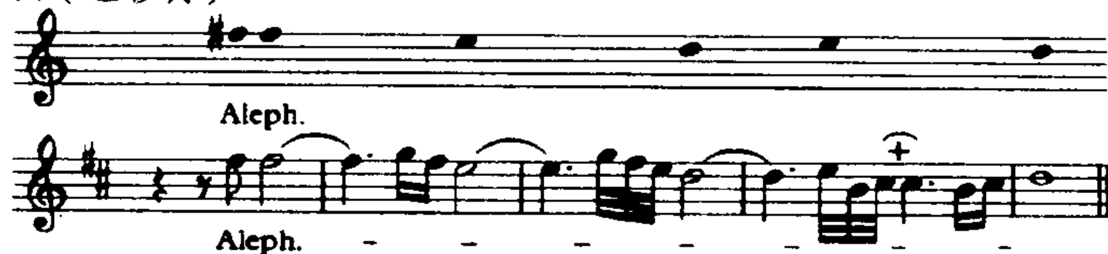
- - - - - - - - tae

由于经文过长，格里高利谱曲主要是按音节来处理经文的。只有在希伯来字母处（始终是用一个旋律句）有些时候不受这种风格的限制，但时间很短。正是在这几个字母处，库普兰采用了圣歌的小花唱（tiny melisma），并把这延伸成非常优美的、持续而流畅的旋律线。在下
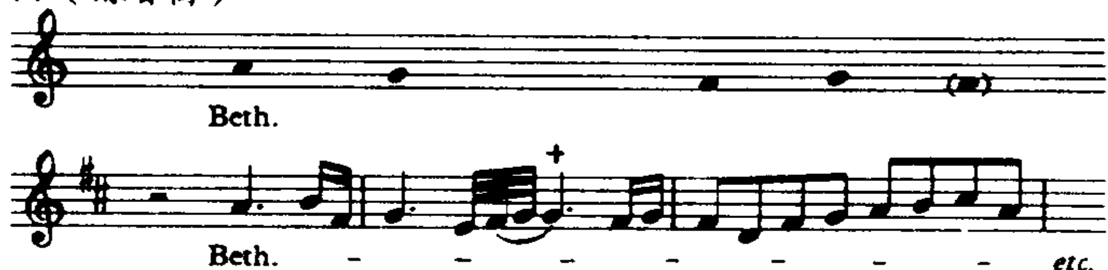
面的几个例子中，我们将看到素歌的那六个音对库普兰来说，仅仅是一个出发点，有时只产生开始的几小节音，有时这几个音还以逆行的方式加以运用。不管库普兰用了何种技巧，无疑都为这几段音乐提供过创作灵感。

谱例 5
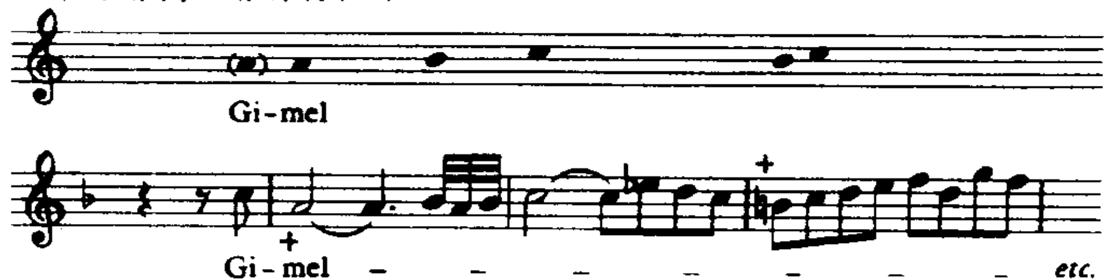
(a)（已移调）



(b)（原音高）



(c)（原音高，音符转位）



并非库普兰所用的所有希伯来字母都有素歌的基础，例如第三课经文就与圣歌的任何部分都不相干；我们还将看到前面两课经文几乎不涉及探索性风格。

与管风琴弥撒曲一样，这部为耶稣受难纪念圣歌而作的《黑暗的功课》吸引了不少法国作曲家，形成了延长希伯来字母素歌配曲的习惯。如夏庞蒂埃（Marc Antoine Charpentier）在这方面比库普兰成就更大，他为《耶利米哀歌》所谱的曲是法国十七世纪以来最杰出、最有独创性的曲作之一，其表现手法的强烈程度可能在今天都是无人能及的。尽管库普兰的三个功课达到了较高的音乐表现强度，但其风格与较早的夏庞蒂埃的配曲风格相比，还是较为松弛一些。不过，在写作这些受难曲时，库普兰喜好欢快、辉煌、诙谐的天性被暂时搁置在一旁——而此时他刚好发表了第一部大键琴作品，他的天性在这部作品中充分展现。同样，库普兰综合法国和意大利风格发展出来的许多技巧（这些技巧尤其表现在他的器乐重奏曲中），在《黑暗的功课》中，除和声方面外，也找不到用武之地。例如在这部作品中就没有像摘自《修道院弥撒》中的那段作品（见谱例 3）一样的段落，且当时库普兰的和声语言，与意大利、德国同时代作曲家们完全不同。《黑暗的功课》中的意大利风

格因素似乎是来自很早的时代——蒙特威尔第的时代（第三个功课中的一些段落与蒙特威尔第 1610 年作的《晚祷》〔Vesper〕中的某些段落很近似）。与两首管风琴弥撒曲一样，这三个《黑暗的功课》也是库普兰较特殊的作品。由于缺乏库普兰沙龙音乐和宫廷音乐以及易于理解的意大利巴洛克风格较为熟悉的特征，他的耶稣受难纪念圣歌配曲的这个幽暗作品世界，对某些人而言，也许并非容易进入。

在两个单声部配曲，即第一、第二课中，我们发现不少声乐曲的写作风格与巴赫、亨德尔完全不同。我们在前面曾提到：在十七世纪的法国，有一种声乐风格把朗诵调和抒情性结合起来，而这两种因素在意大利和德国则分别处理成了宣叙调和咏叹调两种不同的形式。的确，在《黑暗的功课》中，被库普兰描述为宣叙调的部分与其他部分没有什么区别，只是所谓的“宣叙调”试图在伴奏中以持续和弦开始，但很快就让位给了移动低音。因此试图区分“宣叙调”和“咏叹调”的举动是毫无意义的。

意大利美声咏叹调产生了一些特点，后来成为意大利中后期巴洛克风格的特征。由于它们的影响也渗透到其他国家，其中包括英国（通过亨德尔和其他作曲家传

入的）。因此，这些特征也被看作是巴洛克音乐风格的普遍特质。从小的节奏和旋律“基层组织”（cell）或动机中产生旋律的偏好也属巴洛克音乐特征之一，这种技巧常常包含了称之为“顺序进行”的手法。在这种技巧中，主题在音阶不同的音级上重复，通常带有一些改变，但装饰音的改动并不影响它的本来特性。《弥赛亚》（Messiah）中著名的咏叹调《每个山谷》（Ev'ry Valley）就是运用这种技巧的典范。

尽管意大利和德国的大师们把这些手法用于表现宏大的效果，但在这一技巧中还有一种预言的因素，帮助观众追寻旋律的轨迹。这种技巧带有激动人心的热情与强烈的炫技性，使意大利的风格具有一种似乎令人难忘的强烈感染力。在库普兰《黑暗的功课》中有着一些“顺序进行”的手法，但这种手法倾向于用在演唱希伯来字母上，在音乐中，只占很小的比例。至于那些技巧并未发挥显著作用的较长乐章呢？而那些经常缺少熟悉特征，而导致音乐听起来掌握不到“主题”材料的旋律风格，又该如何解释呢？

首先我们必须抛弃一切先入为主之见，即强调“主题发展”和“简短主题”在音乐重要性（这是音乐史中，古典交响曲突出特征的残余，它的源头之一就是咏

叹调），认识到在不少音乐中它们并不起作用。相反地，我们应该拓宽有关旋律形态美的意识，在某些时候、某些流派中，有关主题主义（thematicism）的概念是强加在旋律形态之上的。换句话说，我们需看到在巴洛克和古典主义等时代所熟悉的创作方法之外，有关音乐风格更普遍的概念，既存在于十四世纪兰迪尼（Landini）的《巴拉第》（ballati）中，也包括在二十世纪韦伯恩（Webern）的音乐、印度的《拉伽》（raga）和格里高利圣歌中，也存在于巴赫、亨德尔和莫扎特的旋律中。在所有这些作品里，我们看到一连串音符组织在不同的音程中，每个音程补充着其余的音程，就产生了一种旋律形态。这种旋律形态以某种方式神秘地变成了一种审美心理经验。在许多非西方的音乐中，旋律常常是在跨度很大的音程中进行，几乎只提供了单一的审美经验因素。在西方音乐中，旋律只是诸多因素之一，被视为复杂事物总体的一部分。

最令人满意的旋律形态是弓形，它在帕勒斯替那（Palestrina）和其他十六世纪音乐家那里达到完美的程序。旋律线逐渐上升到高潮点，又缓缓下降至终止（cadence），使他们的作品具有一种极佳的平衡感。这种旋律和《黑暗的功课》中的不少旋律（写于一个半世纪

后）间有着很相似的地方。的确，法国的几代作曲家，与“文艺复兴”以后意大利产生的许多音乐革新完全不同。十七世纪法国的古典传统吸收和保存了从文艺复兴到十七世纪的音乐创作特点，并慢慢地改变它们。其中有一种是源于文艺复兴时期鲁特琴旋律的柔和优雅的旋律风格。同时代的法国作家用“柔美”或“优美”来概括它的特征。甚至卢利首创的法国歌剧朗颂调也能被视为是这种风格的延伸。尽管库普兰的整个创作风格与帕勒斯替那的风格截然不同，但在《黑暗的功课》的旋律写作上，与后者的风格则有近似之处。尤其是两个单声部的配曲从某些方面来看，更接近文艺复兴而非巴洛克时期的创作特点。

我们在第一课仪式语（不是先知的叙述，“以下是……”和希伯来字母 Aleph 的唱音过后，就能看到这种旋律特点。《为什么那个城市……》（Quomodo sedet sola civitas）开始时很简单、很柔和——在全长四十小节的乐段中没有一处是急进的。这里有形态极佳的旋律线，在演奏中充满了具有表现力的装饰音。就一般而论，这里的曲调并不“优美”，但它具有一种微妙的艺术魅力，慢慢地揭示自身的秘密。

这旋律清楚地展示了优秀的音乐“织图”（draught-

smanship）意识，但它能胜任为一个如此强有力的经文配曲吗？《为什么那个城市……》的音乐确实很少带有悲剧意味，但是我们应该从具体环境来看待它，它只是一个开端——就像是在进入剧情前的一段简短的叙述。下一个乐章《她痛哭》（Plorans，ploravit）表现出极大的痛苦。当痛苦越来越陷入深深的失望时，谁能不为开始这长长的哭声所打动呢：

谱例 6

《黑暗的功课》第一课

与这部作品其他许多乐章一样，这一乐章中引人注目的不协和音瞬间常常加强了乐曲的表现力。在“情人”（charis）这个词上，人声部的本位音 D 和数字低音的升 D 音间有着非常不协和的关系。

谱例 7

《黑暗的功课》第一课

o - mni-bus cha - - ris e - jus

这种丰富多彩的和声运用是整部作品显著的特点之一，尽管它可以被看作是意大利音乐对库普兰风格的影响（库普兰那时已熟悉斯卡拉蒂〔Scarlatti〕清唱剧非常完整的变化音体系），但是《黑暗的功课》的和声别有风味，使人联想到它基本上还是法国的思维方式。亨德尔《每个山谷》中明显的和声类型似乎有自己的生命力，有一种推动力使旋律句达到终止点，甚至在缓慢的咏叹调中也是这样。更重要的是，从自然音体系中产生的变化音体系，需要更大的前驱力。尽管法国流派中和声句型相同，但还是缺乏很大一部分动力，让人感到向前的运动是由旋律推动的，而不是和声。有时（例如在库普兰的管风琴弥撒曲中）和声几乎像是静止的，旋律单独

在后推动着音乐向前发展（见谱例3）。法国与意大利之间的这种创作差异多半都是程度不同，而不是有什么真正的区别。在库普兰音乐中，侧重点永远都在变化。在前两个《功课》中，这个侧重点主要放在我们上面谈到过的法国创作特点上，在第三个《功课》中，我们看到更大的风格变化。

除了指出作品的一些重要部分外，还需再谈谈库普兰《黑暗的功课》中的创作问题。问题之一就是有关第二个《功课》“耶路撒冷曾记得……”（Recordata est Jerusalem）这句话的配曲。库普兰为这句话选择了固定低音，一种循环的结构方式：低音部不断重复着同一乐句，而旋律与和声则追寻着新的乐思。在不少大师的手中，这种动与静，自由与约束之间的紧张关系，产生了音乐中最富感染力的片断——令人马上想到珀塞尔《迪多与阿涅亚斯》（Dido and Aeneas）中的悲歌，巴赫《b小调弥撒曲》中的《钉在十字架上》（Cruci-fixus）——库普兰的“耶路撒冷曾记得……”也在其中。声乐部的旋律线显得自然而随便，达到了这个形式的极限，这样也就找到了一种通常与十八世纪法国音乐没有联系的表现强度。在第三个《功课》最优美的段落中，就有对希伯来字母的双声部配曲。在头两个功课中，这些短小的

乐章像是前奏曲，而在第三个功课中，它们更具后奏曲（postlude）的性质，主要的乐章常常是毫无停顿地流向它们。在作品的结束处“耶路撒冷求天主帮助”，库普兰抒情的乐思奔涌。《黑暗的功课》是作曲家最优秀的作品之一，它把十七世纪以来的礼拜礼仪传统带到了法国此类音乐的最高点。

经文歌

直到最近，库普兰的经文歌作品都被认为是由二十二个分别以《短诗曲》（verset）、《经文歌》（motet）和《举扬圣体歌》（élévation）命名的作品组成。但 1917 年，在邓伯瑞（Tenburg）圣米歇尔学院图书馆发现了十二部不为人知的库普兰作品的手稿，其中的九部作品保存完整。这些作品的真实性是完全不容置疑的，目前它们已经有了现在出版的版本❶。算上邓伯瑞藏作品中不完整的经文歌，以及其他来源的经文歌，库普兰已知的经文歌作品总数达到了三十四部。

---

❶ 邓伯瑞经文歌由奥布丝耶（Philippe Oboussier），这些经文歌的发现者编辑发表。

库普兰生前经文歌发表的时间主要是在1703～1705年间，他被任命为凡尔赛皇家教堂的管风琴师后。因此把他的全部宗教声乐作品看成早年的成熟作品是合理的，因为随着年龄的增长，他逐渐喜欢上了沙龙音乐和室内乐，尽管他几乎一生都保留着两个管风琴师的位置。虽然他那首忧郁的《黑暗的功课》是为修女们封闭的环境创作的（尽管这部作品也能用男声音域来唱），可是他所有的经文歌都是为凡尔赛丰富多彩的仪式写作的，其中的许多作品是专为展示宫廷专业歌唱演员的演唱才华。经文歌的风格与《黑暗的功课》截然不同。除1704年《短诗曲》中的一个乐章要求皇家教堂的所有男高音与男低音都参加演唱外，他所有的经文歌都是为独唱、重唱写作的，其中多数都有乐团伴奏。库普兰没有写作合唱的经文歌。

被库普兰称为《短诗曲》的经文歌，是为选自诗篇中的诗节所配的曲，每个诗节的配曲与其他诗节都很不一样。有些乐章因此实际上是独立的作品。库普兰喜欢用皇家教堂最优秀的歌唱演员（如两个意大利阉人歌手：马扎〔Hiacinte Mazza〕与帕奇尼〔Antonio Paccini〕；两个男高音：米松〔Michon〕教士与巴斯塔龙〔Bastaron〕）和演唱室内乐作品的演员，其中包括：蓬特

(Guillaume de Pont，高男高音)、得斯提瓦尔（Jacques Destival，男高音）和杜佛（Du Fau，男高音)、波佩(Jacques Hyvet de Beaupré，男低音)，以及两个女高音：夏普（Marie Chappe）和库普兰的堂妹，1702 年开始为国王服务的玛格丽特-路易丝·库普兰（Marguerite-Louise Couperin)。路易丝作为宫廷歌手的第一首歌是库普兰为其写作的经文歌《Qui dat nivem sicut canon》，在结尾处为人声和长笛写作的优美的华彩经过句显得精巧、灵活，提耶特在其书中确认了这些特点。第二年发表的《四个短诗曲》(Quatre versets）的开始部分，米雷斯(Mlles Couperin）和夏普小姐的二重唱被作曲家强调为："单为人声所写，没有数字低音和其他乐器的参与"。当乐器演奏进入后面的部分时，总谱达到了最精妙的境地，数字低音上升到了最高音区，并由小提琴进行演奏。的确在三部《短诗曲集》（1703 年、1704 年、1705 年）的配器方面，有很巧妙的特点，如《Dux itine rus fuisti》（为诗篇七十四第十诗节的配曲）的配器就被作曲家说成是"两个合奏的交响曲"。第一个合奏是由管乐组成，第二个合奏是由弦乐组成，形成了为低音独唱者伴奏的令人愉快的风格。库普兰对歌唱演员的要求通常是严格的，如在这首选自邓伯瑞藏品中的

经文歌：

谱例 8

(Gayement)

Regina Coeli Laetare

Al - le - lu - ya, O - ra pro

no - bis De - - - um, Al - le - lu - ya,

no - bis De - - um, Al - le - lu - ya, Al - le - lu -

Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu -

-ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,

-ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,

从这些经文歌作品中，我们可以清楚地看到：年轻的库普兰充分利用了宫廷所提供的人声资源，因为它们既反映出演唱者的素质，又反映出他自己的音乐想像力和技巧水准。不要以为库普兰的经文歌都是纯粹学究式

的作品。不少经文歌的风格较为简单（尤其是《举扬圣体歌》，常常是由一个或两个独唱者加上管风琴伴奏的数字低音，在弥撒某个最庄严的时刻演唱），这其中也不乏非常优美的片断，但这些片断的特色，常常被它们简朴的风格所掩饰。如在 1704 年写作的第七个《短诗曲》中，对诗篇八十四《Salutare tuum du nobis》（为男高音杜佛写作的乐章）的配曲中，库普兰就构思了非常有趣的和声：

谱例 9 《短诗曲》（1704）

no - bis, sa - lu - ta - - - - re

tu - um da no - bis, da

与《黑暗的功课》中的不少作品片断一样，这类曲作似乎体现了法国的和声方法——运用不协和音更多，是为了形成丰富多彩的音响，而不是为了“和声功能”。不过，为凡尔赛写作的经文歌也常常具有意大利的风格。他的第一部经文歌《颂扬主的儿子》（Laudate pueri Dominum）中的特点是不足为奇的，因为那是在他早年接触到科雷里的奏鸣曲风格，随后又写作了一组意大利风格的三重奏鸣曲，仅仅二三年之后写成的。

室内乐

《国民》

尽管库普兰直到在世时的最后十二年才真正开始发表器乐重奏音乐，但他对这类作品的兴趣从开始作曲时就产生了。与当时的不少法国作曲家一样，他对新发现的意大利器乐风格充满了热忱。我们从他关于《国民》(Les Nations) 这部发表于1726年，包括四个扩展三重奏鸣曲的集子的创作缘起中，就能得知这一点。这部作品集的序言值得全部转引：

> 这些三重奏鸣曲的一部分已经写了几年了。其中的一些底稿散发出去，但由于抄写员有疏忽，我对它们的正确性已经没有什么信心了。我慢慢地又在其中增加了一些作品。我相信真正的爱好者是会

喜欢它们的。这部作品集中的第一部奏鸣曲是我的第一部，也是法国第一部此种类型的作品。它的产生还有一段不寻常的经历。

受科雷里先生的奏鸣曲和在法国卢利先生的作品（他们俩的作品我将终生喜爱）所吸引，我自己也斗胆写了一首奏鸣曲，用科雷里作品所用的同一组乐器进行演奏。由于我知道法国人是何等热衷于外国的各种新鲜事物，也由于我缺乏自信心，我用了一个没有恶意的计策帮我自己的忙。我假托我有一个在萨丁尼亚王宫廷任职的亲戚，他为我寄来了一个意大利新作曲家写作的奏鸣曲。我把自己名字的字母重新排列成一个意大利名字作为署名。这首奏鸣曲很受好评，对此我也不想多说什么。我写了另外几首作品，我的意大利名字使伪装的我深受欢迎。幸好我的奏鸣曲给我带来了足够的荣誉，使我不至于为那点小花招而脸红。我把第一批奏鸣曲和此后的作品加以比较，后来的作品并没改变和增加太多的东西，我只增加了一些长的组曲，那些奏鸣曲可以作为它们的前奏曲或引子。

我希望公正的听众会喜欢它们。因为总是有些带偏见的人，爱吹毛求疵，他们比公正地进行批评

> 的人还可怕，后者常常无意地提供一些很好的忠告，而前者是可鄙的，我始终准备回击他们对我的一切攻击。我有足够多的三重奏来出版另一部像这部集子一样的作品集。

库普兰在别处的评论表明，收入《国民》中的（按库普兰的说法，组成了很久以后所作的四部组曲的开始乐章）某些早期作品作于1692年。这是1681年科雷里第一批有影响的三重奏发表十一年以后，库普兰早年的短文随笔很明显是受到它们的影响。

三重奏鸣曲在意大利几种音乐形式中都存在，并在一个世纪中变化着多个名称（坎佐纳〔canzona〕、器乐坎佐纳〔canzona da sonare〕、奏鸣曲、交响曲等）❶。它的几个主要特征表现在其织体上：两个较高音部的乐器加一个伴奏的数字低音，后者既可以加入两个高音部赋格性质的关系中，也可以仅提供一个最低音部。随着小提琴在意大利的日益普及，它成为三重奏鸣曲中受青睐的乐器，尽管作品要求用长笛、双簧管、木笛等旋律性

---

❶ 见霍格伍德（Christopher hogwood）的《三重奏鸣曲》（BBC音乐导读系列）。

的乐器。数字低音由大键琴或管风琴加大提琴来担任，演奏因此成了四个演奏者的重奏❶，虽然作曲家只提供了三个分谱。在科雷里时代，三重奏鸣曲沿着两条途径发展了一些各自的特点（尽管它们最后又重新合并了）：教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲的特点。它们之间的区别既有功能的不同，也有风格的不同。教堂奏鸣曲是在宗教仪式如圣餐礼拜的奉献仪式上演奏。可以想像得到，教堂奏鸣曲力求在风格上比室内奏鸣曲严肃，拥有不少赋格的手法和主题发展的过程；室内奏鸣曲则运用了舞曲的形式与风格。然而，接近十七世纪末的时候，这些区别被打破了。不管是教堂还是室内乐，风格充分发展的三重奏鸣曲靠的是小提琴和人声这两种主要的力量：灵巧流畅的弦乐器技巧奏出的主旋律形成快乐章，充满了美声咏叹调的抒情表达方式的慢乐章。三重奏鸣曲这种艺术形式是如此的灵活，以致它比其他器乐曲形式在意大利的运用更为广泛。

另一方面，在十九世纪，法国（英国也一样）把维奥尔琴（viol）幻想曲作为器乐室内乐的核心形式，尽管在这个世纪中更简单的舞曲风格代替了从文艺复兴幻
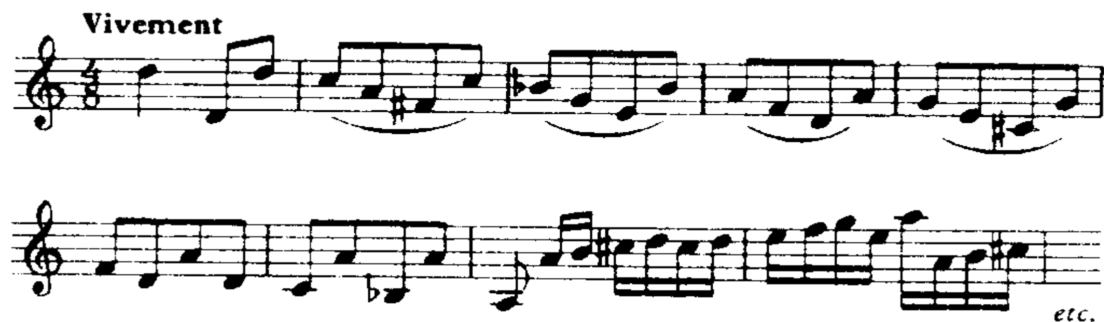
---

❶ 有时数字低音的联合演奏者有两份完全不同的分谱。

想曲继承而来的高深对位风格。整个十七世纪，法国人始终很看重“维奥尔琴”像圣哥伦布和马来兹这样的学者，在维奥尔琴已经到处让位给小提琴、大提琴后的很长一段时间里，还在努力维持它的地位。事实上，在十八世纪初，小提琴在有些地方还被认为仅仅是街头乐器。库普兰一方面对维奥尔琴保持了深厚的感情，同时他的三重奏鸣曲为小提琴提供了很好的用武之地，虽然小提琴本身通常并没在乐谱上特别指明。库普兰的奏鸣曲具有这种特点：上方的声部被描述成为“dessus”（即高音乐器）而写作的。在某些快乐章中，我们不能不感到它们真正是受到科雷里小提琴作品的影响，如在下面这个选段中，就大量运用了意大利小提琴家所发展的那种灵活风格：

谱例 10

《兰贝娅娜》



在类似的乐段中，库普兰的三重奏鸣曲以其主动的

节奏和顺序进行的乐句，很清楚地表明了科雷里和意大利流派对他的影响。我们可能会问：库普兰在热衷学习意大利音乐风格的同时，是否也表现出自己的音乐个性？通过科雷里 Op. 1 第三首中的一个乐章与库普兰《法国女郎》（La Françoise）中的一个乐章的比较，就可以回答这个问题。库普兰的这个乐章用了与科雷里作品几乎相同的主题材料。很显然，库普兰以科雷里的模式为其作品的基础。但除了这些明显的相似外，通过对每个乐章的全面演奏，我们能感到这是两种完全不同的音乐个性。

谱例 11

库普兰，《法国女郎》

(a) Gayement

(bars 1-3)

(bars 18-19)

科雷里，Op.1，第三首
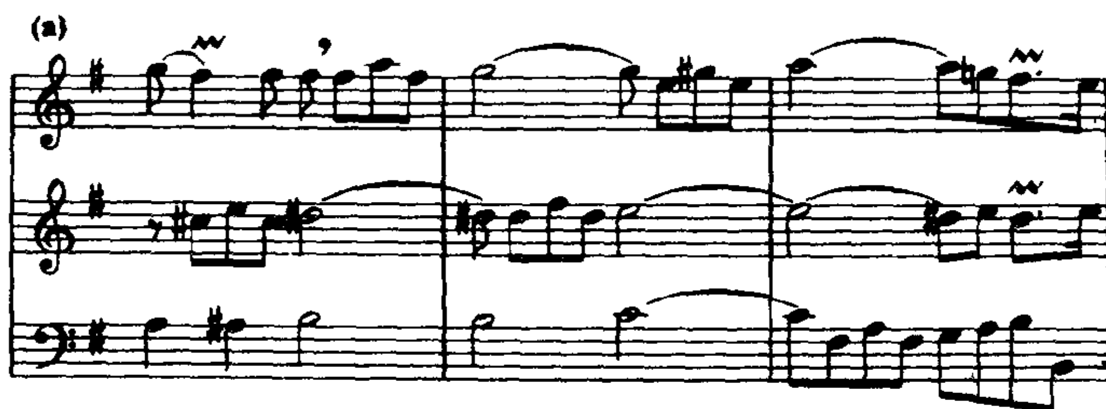
(b) Allegro

(bars 1-3)
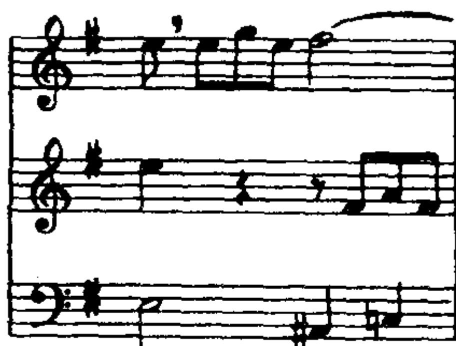
(bars 17-18)

在缺乏上例那个材料的作品中，小提琴家科雷里让他的弦乐技巧充分采用了主题发展的手法，把乐句扩展到库普兰没有达到的程度。甚至在简单的音阶过渡句中，科雷里也比库普兰覆盖的音程跨度要宽（见谱例12）。

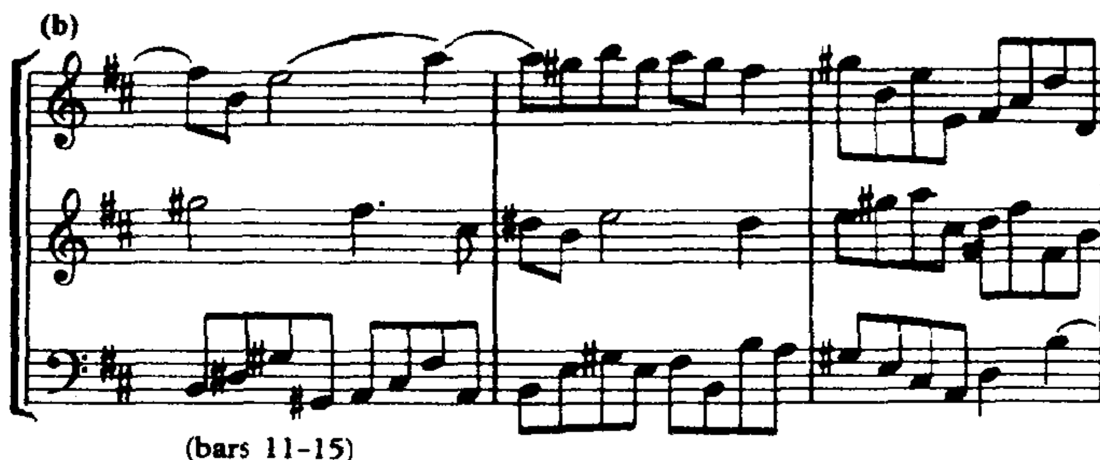
谱例 12
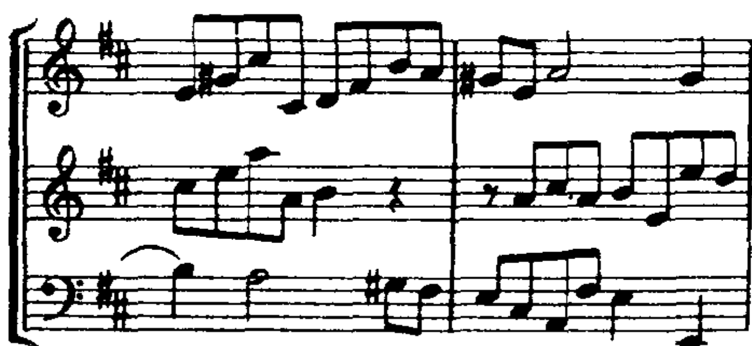


库普兰，《法国女郎》



科雷里，Op.1，第三首





这些差异是很小的——当一个作曲家试图模仿另一个作曲家时，这些差异都是意料之中的。不过它们隐约反映出这两位作曲家对待各自继承的音乐风格的无意识态度。当库普兰对意大利最著名的音乐大师进行模仿时，这些差异就像保存珀塞尔的独立风格一样，避免库普兰最具意大利风格的作品听起来像是完全模仿科雷里作品。这时他已写作了 1683 年和 1697 年的三重奏鸣曲。在库普兰的作品中，扩展较小的乐句和对转换音级的乐

章的喜爱，具有法国音乐的特征。法国音乐始终追求温和优雅，尽管库普兰的三重奏鸣曲活泼有力，但也不乏法国音乐的特点。

在慢乐章中，区别更为明显。除装饰音外（我们从1692年原版的手抄稿中就能看到，当库普兰把这部作品冒充为意大利作品时，装饰音是很少的），我们发觉这部作品的抒情性完全不同于科雷里作品中自发流露的抒情性。不过我们当然也能在库普兰和科雷里的奏鸣曲中找到他们的风格汇合多于差异的乐段。总之，他们的作品既有相似之处，也有音乐个性的差异。

《国民》包括了库普兰称之为组曲（ordre，意即独立的作品组）的四部乐曲，每部组曲分为两个部分：教堂奏鸣曲（早期写作的三重奏鸣曲）和室内奏鸣曲（即一组舞曲乐章）题目全称如下：

《国　民》

三重奏鸣曲与交响曲组曲

为音乐学院和特殊音乐会方便的缘故，

分成了四部独立的作品组

它们的顺序如下：

第一组曲
《法国女郎》
(La Françoise)
(原名《普赛尔女郎》
〔La Pucelle〕)
阿勒曼舞曲
第一库朗舞曲
第二库朗舞曲
萨拉班德舞曲
基格舞曲
夏康或帕萨卡利亚舞曲
嘉禾舞曲
小步舞曲

第二组曲
《西班牙女郎》
(L'Espagnole)
(原名《幻想女》
〔La Visionnaire〕)
阿勒曼舞曲
第一库朗舞曲
第二库朗舞曲
萨拉班德舞曲
连奏的基格舞曲
嘉禾舞曲
回旋曲
布雷舞曲
帕萨卡利亚舞曲

第三组曲
《兰贝娅娜》
(L'Impériale)

阿勒曼舞曲
第一库朗舞曲
第二库朗舞曲
萨拉班德舞曲
布雷舞曲
基格舞曲
回旋曲
夏康舞曲
小步舞曲

第四组曲
《皮埃蒙特女人》
(La Piédmontoise)
(原名《星辰》)
〔L'Astrée〕)
阿勒曼舞曲
第一库朗舞曲
第二库朗舞曲
萨拉班德舞曲
回旋曲
基格舞曲

《国民》中的每一部组曲都颇具规模，而且其中的每个三重奏鸣曲都包括六～九个乐章（《兰贝娅娜》比科雷里的任何一部三重奏鸣都要长一倍）。如果说按教堂奏鸣曲的传统，库普兰避免在奏鸣曲的开始处使用舞曲形式，但离舞曲的实质也相去不远，尤其是在慢乐章中。当然在紧接三重奏鸣曲后的乐章里，库普兰法国式的创作方法（完全占据着主导地位，似乎并不需要隐瞒自己的真实身分），与科雷里的风格形成了鲜明的对比——其中也包括这位意大利音乐大师所运用的、来自法国的舞曲形式。如果说科雷里对“奏鸣曲风格”的爱好帮助他写作舞曲乐章，而对库普兰来说，情况正好相反。

《国民》的序言讲述了作曲者要完成另一部同类作品集的计划，因为他已经有了足够数量的三重奏鸣曲作基础。但此后没有一本此类作品集出现过。他打算收入其第二个作品集的那些曲作中，可能有《骄傲的女人》(La Superbe）和《斯丹格尔克》(La Steinquerque)，这两部三重奏鸣曲直到他死后都没发表。后一部作品是他少数令人失望的作品之一，它是为庆祝卢森堡元帅1692年战胜威廉三世的胜利而写的“战斗曲”。还有一部非常优秀的曲作《苏丹王妃》(La Sultane）一直没有发表，

但值得怀疑的是，库普兰或许把这部作品归入了四重奏，而不是三重奏。库普兰准备发表不少室内乐，但在我们前面提到的那些作品外，他惟一发表的其他三重奏鸣曲，就是纪念卢利和科雷里的作品。我们下面要讲的，正是这两部大作。

《帕那斯山或科雷里颂》

从库普兰模仿科雷里三重奏鸣曲到库普兰 1724 年写作颂扬这位作曲家的三重奏鸣曲，时间相隔三十多年。《帕那斯山或科雷里颂》（Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli）出版的时候，刚好是库普兰发表器乐重奏曲的时候（1722～1728 年）。作曲家当时五十五岁，名声显赫，才华横溢，已发表了包括《黑暗的功课》、四部大键琴作品集中的前三部以及论文《大键琴演奏艺术》在内的作品。在此后发表的作品，只有四部大键琴作品集中的最后一集。《卢利颂》因此是他成熟期的作品之一，与早期的三重奏鸣曲形成了有趣的对照。

库普兰到老年并没有放弃使用意大利的创作手法，似乎还有所加强。《科雷里颂》显然表明了他对外国作曲风格的掌握要比早期的三重奏鸣曲更全面。例如其开始乐章反映了一个意大利庄重的旋律音型和它的扩展，跨度大、表现力强的跳跃与《法国女郎》开始处的简单旋律线形成鲜明的对比。

谱例 13

《科雷里颂》

Gravement

后来的乐章把意大利器乐辉煌的风格发挥到其早期作品从未达到的高度。另一方面，其作品机智、美丽如画的特点以及它的装饰音，都具有法国音乐的特色。也许这些特色首先来自于其音乐的标题性。第一乐章的标题为“科雷里在帕那斯山下，恳请众缪斯接纳他加入他们的行列”，而随后活泼的赋格曲式的乐章表现了他被众缪斯欢迎与接纳的喜悦。“科雷里在依波克勒泉（传统的艺术之泉）旁畅饮”的画面是用库普兰最喜爱的一个乐章来描绘的。其中暗示潺潺流水的稍稍起伏的音型平衡着较慢行进的乐句，从这些最为简单的乐句中，产生了美妙无比的音乐。这部音乐的结构采用了简洁的形式，其中的乐思常常回返，这种织体似乎呈环状，在每个结合处，乐句从一个声部流到另一个声部：一会儿采用模仿的形式，一会儿又汇合在一起；开始在一个音域，然后又在另一个音域。这部表面上如此简单朴素的作品，是对第一组曲想像与技艺很好地去芜存菁的结果（谱例 14）。

谱例 14
《科雷里颂》

Moderément

畅饮了依波克勒泉的水后，科雷里的热情在一部辉煌有力的三重奏鸣曲中得到了宣泄。精疲力竭的科雷里睡了，而他的同伴们却演奏着一首优美的乐曲——这一点非常具有法国风格。被众缪斯唤醒后，科雷里在号角声花彩般的音乐伴奏下，站到了阿波罗身边，之后科雷里以一般强劲的乐曲作为答谢，这段乐曲具有切分音节奏赋格主题的特点。库普兰以《科雷里颂》表达了他对这位意大利音乐大师的热爱与感激。

《卢利颂》

1725年，库普兰发表了纪念卢利的作品，在这部作品中，他通过把这两位音乐家共同置于帕那斯山上，进一步颂扬了科雷里。从表面上看，这两位作曲家体现了同一时代意大利和法国音乐的特点，但他们并不完全是同时代的人。卢利属于稍稍早的一代；科雷里比卢利将近多活了三十年。事实上《科雷里颂》发表的时候，刚好是科雷里死后的第九年。尽管他们的年龄不同，但基本上都是巴洛克中期的作曲家，他们巩固了各自国家十七世纪后期的音乐技巧，并为下一个阶段，也是最后一个阶段的巴洛克风格提供了发展的基础。谈到法国音

乐，《卢利颂》以及库普兰的其他音乐，都是巴洛克最后阶段的代表。如果说这部作品包含了新的观念，而它某些乐章的奇异标题则很清楚地表现出这一点。如此也明确显示出他统一法国和意大利风格的理想。

与《科雷里颂》一样，这部作品具有标题因素，每个乐章的标题如下：

卢利在爱丽丝田园大街与音乐家似的幽灵一起演奏；

为同一批演奏者写作的曲子；

墨丘利飞到爱丽丝田园大街通知：阿波罗要下来了；

阿波罗来了，给卢利送上一把小提琴和一个在巴那斯山的位置；

卢利同时代人的窃窃私语；

同时代人的哀悼，用长笔和声音轻柔的乐器演奏；

卢利上到了帕那斯山；

科雷里和意大利的缪斯们对卢利半友好、半敌视的欢迎；

卢利感谢阿波罗；

阿波罗劝说卢利和科雷里：法国和意大利风格的融

合必定会创造完美的音乐；

轻柔的乐曲（卢利奏旋律，科雷里伴奏）

第二首曲子（科雷里奏旋律，卢利伴奏）

在法国众缪斯提出抗议后，帕那斯山形成了有条件的安宁，附加的条件是：在帕那斯山上也能说法语，人们今后既可以说奏鸣曲和清唱剧，也可以说叙事曲（Ballade）和小夜曲（Sérénade）。

《卢利颂》不仅给我们提供了一些库普兰最引人入胜的音乐篇章，还用音乐对当时两个主要民族的音乐风格作出了机智的评价。这部作品中，库普兰微妙暗喻的意义是明显的。如标题所要求，头七个乐章全部具有法国的风格特点。描绘爱丽丝田园大街那个场面所用的音乐（谱例 15），使人联想到法国风格“轻柔”的特点，其简单平滑的旋律饰有大量精美的装饰音。

谱例 15

《卢利颂》

接下来优美的曲子是用舞曲形态写成的，生动的音型法预示着墨丘利的出现，卢利常把这种音型法用于表现狂风劲吹或微风和煦（谱例 16）。

谱例 16

卢利的《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》

(a)
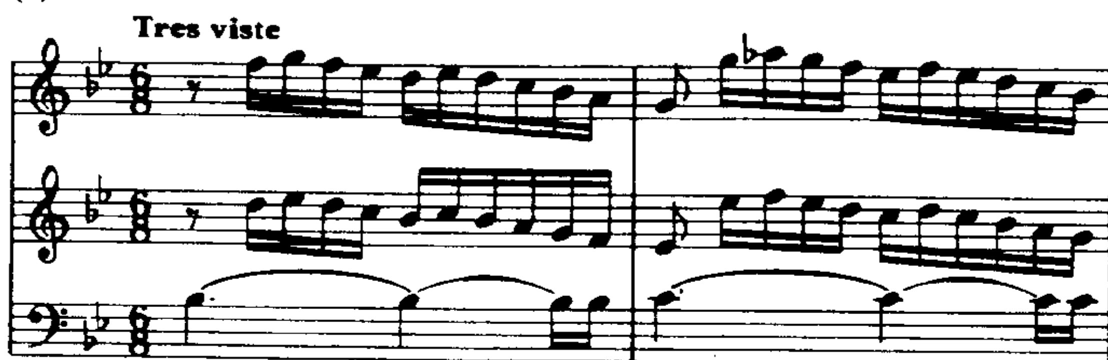
L'Envie distribue des serpents aux Vents qui forment autour d'elle des manières de tourbillons.
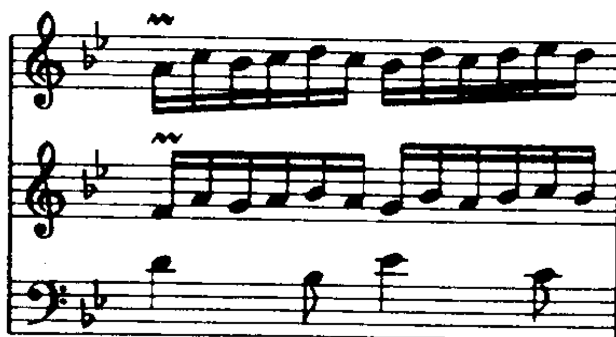
Entrée de L'Envie

Vite

Violons

《卢利颂》





同样，尽管库普兰对某些乐器的运用量肯定大于卢利乐谱的要求，但“窃窃私语”一场可能来自于卢利“抒情歌剧”中的某些片断。而且通过精心写作的乐谱和优美的装饰音，“哀悼”一场用最少的音乐语言，传达了如此之多的含义：

谱例 17

《卢利颂》

Dolemment

科雷里和意大利的缪斯们出来欢迎卢利上帕那斯山时，音乐悄悄出现一个微妙的变化，在教堂三重奏鸣曲庄严的开头（值得注意：它标明的是广板〔largo〕而不是庄严缓慢的〔gravement〕）响过后，出现了一个充满动机性音型法的乐章，这个乐章里多有延留与对位等手

法，而这些都是在数字低音的支持下进行的。与许多意大利风格的乐章一样，这个乐章马上用新调重复了乐曲开始时的陈述（参考谱例 21），为了保证演奏具有意大利风格，演奏者被指示避免使用通过“不匀称演奏”（notes inégales，见谱例 20）变化节奏的法国习惯，乐谱上标有“照谱匀称演奏”（notes égales et marquées）的字样。

卢利的回答和意大利人对他的欢迎形成了很大的对比，我们又回到具有宫廷风格的音乐中，尽管在装饰音技艺和乐思的扩展方面，库普兰比卢利略胜一筹。

阿波罗关于法国和意大利风格的结合将产生“完美的音乐”的劝说，是通过库普兰称之为“序曲形式的尝试”来表现的，并由两个作曲家和他们各自的缪斯们进行演奏，当然伴以数字低音。由卢利首创，法国以外的作曲家改编的“法国序曲”，开篇雄伟、壮丽，并带有强烈的“加附点”的节奏，接下来是速度较快的部分，在意大利和德国作曲家手中这部分成了充满活力的赋格以及器乐表演的表达工具。因此在“尝试”乐章中，我们发现卢利的风格在第一部分表现突出，而科雷里的风格却在第二部分突出。为了相互进行补充，每位作曲家和他们的缪斯们进行大量的合奏，以表明他们有能力用

对方的风格进行演奏。因此本乐章的第一部分称颂了“序曲”形式的发起人卢利，而第二部分则对科雷里和意大利的奏鸣曲风格表示了敬意。

在此之后，不仅仅是要并列这两种风格，而且是要融合它们，序曲后的两首曲子就以令人愉悦的方式巧妙地完成了这种融合。这是卢利和科雷里之间的二重奏音乐（没有数字低音），法国人首先以简短的、赋格式的主题开始，科雷里仿佛是用弓弦对非常机智的开场白进行回答。两人互相致意后，库普兰的主题融进了轻柔、流畅带有 coulades（典型的法国装饰音，用以增加表达的流畅性）的主旋律中，而科雷里则把开始的奏鸣曲风格发展至充满琶音的伴奏中，完全没有装饰音。只是在这首曲子的第二部分，卢利才调整他的风格以适应其合作者的意大利风格。

在第二首曲子中，主旋律演奏者和伴奏者的角色互换了。由于这时乐曲的调性为小调，使科雷里能够利用意大利著名的“悲愤曲”（pathos）中的某些东西，在临近结尾的四小节中，这种形式以所谓“拿坡里六和弦”（Neapolitan sixth）的半音和弦达到了自己的高潮点，而旋律也扩展到新的高度。与科雷里在前首曲子中的伴奏不一样，卢利的伴奏充满了带有法国风格特点的圆滑、

流畅的旋律线，直到下半部，他又一次根据其合作者的特点调整了自己的风格：

谱例 18

《卢利颂》

Corelli jouant le Sujet à son tour,

qui Lulli acompagne

On joue ces 2 Airs deux fois chacun alternativement.

众音乐家被这一演示的魅力征服后，应邀演奏了辉煌的终曲（被冠以新造的名称 Sonade en trio〔三重奏鸣曲〕），其间法国和意大利风格相互结合，证实了阿波罗的断言：它们的结合能够产生完美的音乐。

人们也许要问《卢利颂》是否仅仅是一部风格模拟曲，为了服务于诗歌标题，使库普兰的音乐个性大受限制？答案绝对是否定的。在这部作品中，如同在《科雷里颂》和《国民》中一样，库普兰在自己的技巧中吸取了意大利的风格，始终是用于表现他特殊的法国式想像。甚至在回忆卢利的音乐传统时，库普兰追寻的多半是精神而不是具体的细节，的确他是在借卢利的口说话，可以说这位年长的音乐大师对此都有异议了。例如装饰音的问题，我们在前文曾提及，当卢利从佛罗伦萨来到法国王宫时，他对盛行于“国王二十四把小提琴乐团”中的丰富装饰音技艺并不热衷。而当他负责组成自己的“小型小提琴组”时，他训练乐团以清澈的方式进行演奏，并因此闻名于整个欧洲。甚至在他的声乐作品中也很少用装饰音，因为这正是“抒情悲剧”崇高的表现。与法国流派时常联系在一起的装饰音风格，来自于更亲切的沙龙音乐——鲁特琴和大键琴组曲。库普兰是杰出的室内乐音乐家，他的作品不可避免地应用了巧妙

的装饰音技术，甚至在这部怀念卢利的作品中也不例外。因此，《卢利颂》不是一部模仿作品，而是一部真正纪念性的作品。

《御用音乐会曲》与《新音乐会曲》

1722 年库普兰发表了与三重奏鸣曲体裁完全不同的两部器乐重奏集当中的第一集，这部集子被称为《御用音乐会曲》(Concerts royaux)。这些作品在被冠以此名出版前，已经在宫廷演奏了将近十年。老国王很喜欢这些曲子，并指示库普兰和他的同行们在 1714 ~ 1715 年间几乎每个星期六都进行演奏。《御用音乐会曲》实际上是库普兰为凡尔赛专门写作的最后一批作品，因为 1715 年路易十四死后，作曲家就回巴黎定居了。

《御用音乐会曲》发表两年后，另一部相同的作品集出现了，它与《卢利颂》收在同一册书中，被称为《风尚汇聚或新音乐会曲》(Les Goûts réunis ou Nouveaux concerts)。也许这是此类集子中第一部没被宫廷成员命名为"御用音乐会曲"的作品集。库普兰可以把它们都称之为组曲，因为事实也是如此，每部音乐会曲以前奏曲开始，紧跟着就是舞曲或其他乐章，并具有专门的调

性。库普兰作有四首《御用音乐会曲》和十首《新音乐会曲》;我们将用《音乐会曲》来简单称呼这十四首曲子，给每首曲子冠以编号，不考虑它们属于那个作品集，因为这两部作品集只包括了一种体裁。

当第一部作品集在宫廷演奏时，库普兰弹大键琴，杜瓦尔（François Duval）拉小提琴，菲利多（André Danican Philidor)吹双簧管或巴松管，凡尔洛日（Hilaire Verloge，也叫阿拉留斯〔Alarius〕）拉低音维奥尔琴，杜布瓦（Dubois）吹巴松管。事实上，这十四首音乐会曲中的大部分作品在创作时，并没有专门专属为那类乐器所作，许多作品只用了两个谱表——就像是一部键盘乐曲。高音谱表通常只包括了一条旋律线，但它也可能有两条旋律线，几乎所有普通的“高音”乐器（长笛，双簧管，小提琴，高音维奥尔琴等）都可以演奏。但有些乐章从写作风格上可以窥见：库普兰可能想到某种特殊的乐器，只是在总谱中没有特别标明。低音谱表通常包括一个简单的低音声部和标有数字的和声，它最适用的乐器既可以是单独的大键琴，也可以是大键琴加低音维奥尔琴（或大提琴），亦可以是巴松管。库普兰同样也提到用短双颈鲁特琴（低音鲁特琴）代替大键琴的可能性。事实上，这种总谱是如此的灵活，几乎所有的作品

都可以单独用大键琴进行演奏。

不过，有时（在某些单独乐章或整部作品中）库普兰标明了他对某些乐器的偏好，维奥尔琴就备受青睐，在“为两把维奥尔琴或其他相应乐器”（齐奏乐器）写作的第十二首《音乐会曲》中，作者甚至提示这首特殊的音乐曲最好不用大键琴或短双颈鲁特琴，并故意没有写作数字低音（除了在前奏曲中，某些伴奏段落与标有“无伴奏的维奥尔琴”，段落形成对比外）。《音乐会曲》在乐器的运用方面具有很大的选择自由，用这种总谱的《音乐会曲》对演奏巴洛克合奏音乐的人也应该更为方便，而且由于乐曲本身的魅力，它的流传也更为广泛。

如 1724 年《音乐会曲》的题目——《风尚汇聚》——所示，《音乐会曲》集中了丰富的风格类型。虽然仅有一个乐章明显参考了意大利音乐的特征（意大利库朗舞曲，第四首《音乐会曲》），而意大利音乐的许多特征已融进这些作品的整体风格中，但这些音乐会曲毫无疑问仍然是法国音乐思想的结晶。这部作品集以库普兰最优秀的音乐乐思之一 —— 一个巴赫似的高贵、广阔、庄严的旋律而开始。它那些长的低语声并没用意大利、德国典型的动机发展过程，而是不断地变化贯穿

整个乐章中的三种基本形态。由于丰富而富有表情的装饰音试图掩盖这些创新的源头，这三种基本形态（标以 a、b、c）在谱例 19 中从旋律上分别展现。只有这一杰出的前奏曲（第一首《音乐会曲》）开头的几小节没有被空白隔断。

谱例 19

第一首《音乐会曲》

Gravement

a b

c b

a

并非每首音乐会曲都以如此高贵、辉煌的曲子开始；有些开头乐章（第二、五、九、十三音乐会曲）的声响就非常轻柔。不过，在所有的情况下《前奏曲》比具有特定结构、特定风格节奏的舞曲，在形式上更为自由，更能使库普兰发挥他的抒情才能。

在前奏曲之后，第一个较为风格化的乐章通常是阿勒曼舞曲。我们知道阿勒曼舞曲可能源于十五世纪的德国，因1588年时，它表现出较为庄重的特点（阿尔波〔Arbeau〕在那年写作的论文《舞蹈》中，用“中等庄严”来描述它）。由十七世纪末流传至今被称之为“阿勒曼”的舞曲，在那时则表现出轻盈优雅的特点[1]。具有这个名称的舞曲音乐在漫长的历史中变化是如此之大，以致很难界定它的风格特点。而且更为混乱的是，作为舞厅舞曲的阿勒曼和作为器乐曲的阿勒曼，在十七世纪的某些时候是完全不同的。这种器乐曲形式在当时法国所具有的特征，一旦将这种形式移植到其他地方的组曲中，这些特征通常全部消失了，像在科雷里的三重奏鸣曲中，一个阿勒曼舞曲被指示“慢速”演奏，而另一个阿勒曼舞曲则要“快速”演奏。我们不得不得出结

---

[1] 拉莫，《城市的舞蹈》（巴黎，1725年），第58～64页。

论：在这种情况下作曲家仅仅把阿勒曼这一名称用于二拍子或四拍子的乐章，这种乐章在组曲或奏鸣曲的舞曲中出现的顺序较早。

在十七世纪中叶大键琴作曲家尚博尼埃的键盘音乐中，阿勒曼舞曲通常是四拍子，旋律由十六分音符组成，常常以上拍开始。这些作品的速度主要是由作者标明的大量装饰音所决定，但精神实质似乎接近于阿尔波所说的“中等庄重”。我们在下一章中将要看到，库普兰所有的“阿勒曼”键盘音乐都继承了尚博尼埃的音乐传统，并包含了他作品中最深刻、最引人注目的片断。但在他的音乐会曲中，只有一首（第十首）具有这种高贵庄重的气质，其余大多数标有“轻快”或“活泼”的曲子，速度都要快得多。但是更引人注目的是（与键盘音乐乐章相比较），以“风格汇聚”为名的音乐会曲中，大部分阿勒曼舞曲确实采用了科雷里的方法，以一个赋格式的进入为开端，与其说是舞曲乐章，不如说更像奏鸣曲。的确，第二首《音乐会曲》包括了一个被称为“赋格阿勒曼舞曲”的乐章，库普兰可以把这一标题广泛运用于许多作品。不必过于认真地看待库普兰的“赋格”术语，因为他的对位设计不像巴赫的赋格，非常自由，常常偏离为一个带有低音伴奏的生动旋律音型，这

里的低音伴奏不时在各处伴有片刻的模仿。甚至与“赋格阿勒曼舞曲”来自同一首音乐会曲，惊人地题名为“反行赋格”（Air contrafugué）的乐章也绝不像它的标题所提示的那样令人吃惊。在这首令人愉悦的作品中，库普兰只是周旋于主题的两个部分之间，虽然这个乐章也展示了某种课本式的对位法，但库普兰的专门学识如此轻易地耗尽，以致音乐给人的印象只是一个善意的嘲弄。

只是在最后一首《音乐会曲》的赋格段中，更加纯粹的对位风格才得以维持，在题材以外的模仿作品中，库普兰给我们提供了引人注意的变化音和声段落：

谱例 20 第十四首《音乐会曲》

既然这首曲子汇集了许多要素，就出现了一种适合于小提琴演奏的音型，也不可避免地令人想起巴赫许多管风琴赋格中的经过段。因此十四首《音乐会曲集》的开头与结尾的乐章既有某些北方的气质，也有一些南方的精神，证明了库普兰已成功地达到了融合当时音乐风格的目的。

就一般而论，两种民族风格的结合紧密而成为一体，不过《音乐会曲集》中还包含着两种舞曲形式，库普兰对其进行了分别的处理，这就是法国库朗舞曲与意大利的库朗舞曲，它们并列于第四首《音乐会曲》中。意大利的库朗舞曲源于十六世纪，是一个以上拍开始的三拍子活泼舞曲。库普兰为我们展示了一个古典的范例，通过每个部分开始处的模仿进入，意大利的风格得到了加强。

谱例 21

第四首《音乐会曲》

Gravement

另一方面，法国库朗舞曲的节奏更为复杂，介于二拍子和三拍子音群间，这种方式名为“三比二节奏型”(hemiola)。头四个小节可以听到二拍子或三拍子音群，第五小节则完全是三拍子（谱例 22）：

谱例 22

第四首《音乐会曲》

Galamment

groups of 3

groups of 2

另一种带有三比二节奏型的舞曲是鲁尔舞曲(Loure，一种比库朗舞曲慢得多的舞曲)，例如第八首《音乐会曲》中就有它的例子。这首副标题为“戏剧趣味”（dans le goût théâtral）的音乐会曲，是集子中最长

的音乐会曲之一。它的开头并不是前奏曲，而是恰如其分地运用了“法国序曲”来表现舞台的宏大，而不是沙龙的舒适感。在法国序曲的赋格段，库普兰非常聪明地造成了有两个以上的声部加入的印象，首先在高音区奏低声部，然后又降到较低的声区，每个声部后，接着是赋格的进入。这首音乐会曲用的另一种形式是“大利都奈尔”（Grande Ritomèle），这个术语借自“抒情悲剧”，它在其间充当管弦乐间奏的角色。除了上面提到的两个乐章外，在第八首《音乐会曲》中，旋律风格近似独唱曲的器乐曲乐章最多（总共六个），没有阿勒曼舞曲和库朗舞曲（在“抒情悲剧”中也很少用这两种舞曲）。这些特点，以及描绘巴克斯欢乐的追随者们的“最后一幕”赋予这部作品“戏剧趣味”。

比《戏剧趣味的音乐会曲》更富标题性——至少是同样生动的标题——是带有意大利名字的第九首《音乐会曲》。“爱情画像”（Ritratto dell'Amore）。它的大部分乐章（具有法文标题！）是舞曲，即使并未特别指明。包括了“愉快”（L'Enjouement，一支科雷里风格的阿勒曼舞曲），“恩泽”（Les Grâces，法国库朗舞曲），“高傲”（La Noble fierté，萨拉班德舞曲）、“温柔”（La Douceur，佛拉纳〔Forlane〕舞曲），和

〔L'et Coetera〕（小步舞曲）等乐章。只有“某种东西”（Le je-ne-scay-quoi）与“活泼”（La Vivacité）这两个乐章明显不是舞曲；而第一乐章“魅力”（Le Charme）不分段的结构与其他音乐会曲的前奏曲形成对比。
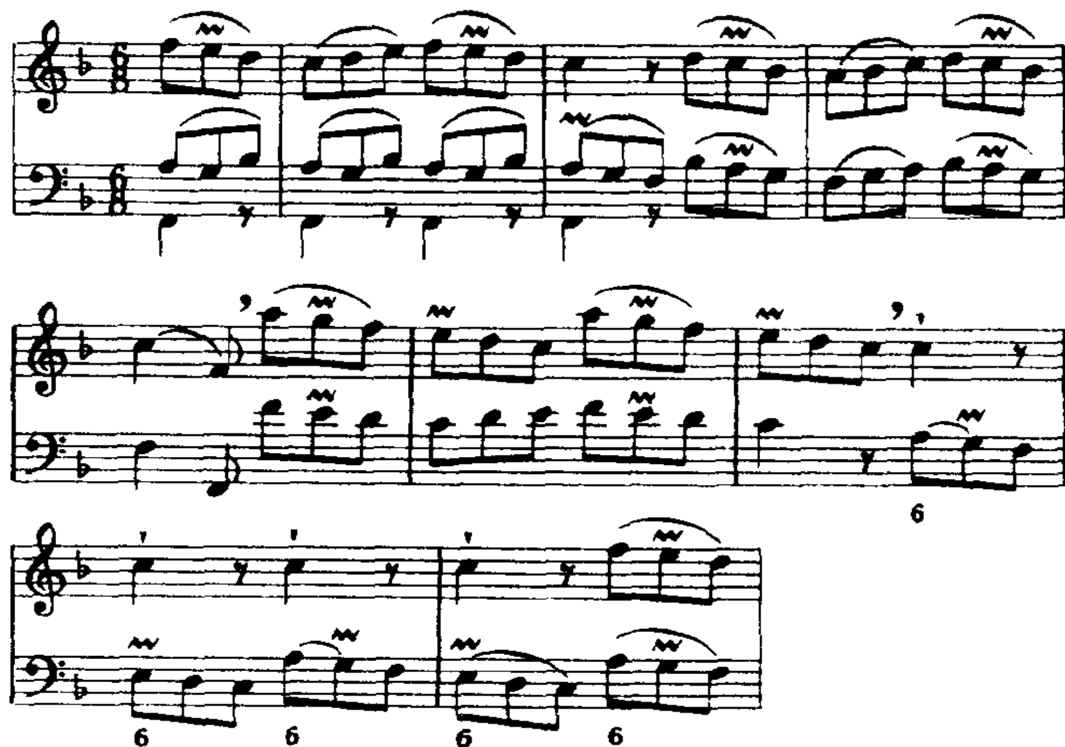
十四首音乐会曲中运用的舞曲形式有：里高东舞曲、萨拉班德舞曲、嘉禾舞曲、小步舞曲、佛拉纳舞曲、西西里舞曲（Sicilienne）、鲁尔舞曲和夏康舞曲（这些舞曲在附录中都有介绍），它们传送着库普兰最具想像力、最生动的乐思。在第三、九、十二首《音乐会曲》中，萨拉班德舞曲是很有影响力的作品，而第四首《音乐会曲》中的佛拉纳舞曲是作曲家最令人愉悦的曲作之一。

回旋曲以它不断重复的叠歌和所谓的副部（couplet，或插曲）成为库普兰喜欢的形式，库普兰以此形式写作了“回声”（Echos，第二首《音乐会曲》）、“轻柔的夏康舞曲”（Chaconne légère，第三首《音乐会曲》）“组钟模式的弥赛特风笛曲”（Musète dans le goût de Carillon，第五首《音乐会曲》）、“温柔的乐曲”（Air tendre，第八首《音乐会曲》），以及“回旋曲”（第十首《音乐会曲》）等乐章。

“组钟模式的弥赛特风笛曲”与第三首《音乐会曲》中的“弥赛特风笛曲”（Muzette）形成了鲜明的对比。后者以它贯穿始终的低音伴音管（bass drone）声响而成为所谓弥赛特风笛曲的典范，通过模仿同一名称的小风笛，在此乐章中形成了某种村野质朴的特色。“组钟模式的弥赛特风笛曲”不受现实中的伴音管的限制，通过重复短乐句与反复和声来暗示组钟的声音，以达到自己的某些效果。

谱例 23

第三首《音乐会曲》



把一个生动形象的思想移植入适当的音乐语汇中，这种才能我们将在库普兰的键盘音乐中不断地遇见，尽管这些作品始终可以从纯音乐的角度来进行欣赏，但有些值得怀疑的是：库普兰的听众是否喜欢把这两种范畴联系起来。例如第十首《音乐会曲》中的“悲歌”(Plainte)，尽管当时的意大利作曲家喜欢用丰富的（可能是变化的）和声与强烈的旋律来表现深深的悲哀，但库普兰神奇地表现出几乎是真实的哭泣，而这一切是用最简朴的形式来表现的：一个小的音型震颤地努力上升，每次又都回到同一个音高，仿佛是无力摆脱某种极度的悲哀。

谱例 24

第十首《音乐会曲》

Lentement, et douloureusement

1ere Viole

2eme Viole

Basse, sans accords

1

库普兰喜欢用维奥尔琴来演奏这部作品。的确，库普兰的作品写成后，也日益喜欢用维奥尔琴来进行演奏。库普兰正是用这种乐器来创作他的最后一部室内乐。

维奥尔琴作品

1728 年库普兰发表他的《维奥尔琴作品集》(Pièces de violes) 时，已是六十一岁了。这是他发表的倒数第二部作品集，尽管在他去世时拥有十一个抄本，但现在知道的只有一个流传下来了。与他发表的其他作品集不同的是，《维奥尔琴作品集》并没有大胆标出他自己全文拼写的名字和地位，而是不同寻常的含蓄，仅署名为 MrF. C.，直到 1922 年才被认出是库普兰的作品❶，尽管在同意他出版这部作品集的国王“特权证书”中已经标明了他的全名。

---

❶ 这部作品集于 1922 年由布凡（Charles Bouvet）确认为库普兰所作。《维奥尔琴作品集》已收录在“琴岛”出版社出版的《库普兰作品全集》中，最近又被收录在罗宾逊（Lucy Robinson）编辑的《乐谱》系列丛书中。亦见萨蒂（Julia Anne Sadie）的《法国室内乐中的低音维奥尔琴》（1980 年，密西根）。

这个维奥尔琴作品集包括两部伴有数字低音（大键琴加另一把低音维奥尔琴）的低音维奥尔琴独奏组曲。库普兰没有用 order“组曲”、sonade“奏鸣曲”和 concert“音乐会曲”等术语，而是回过来又用了 suite“组曲”这个术语。第一部组曲包括了“前奏曲”、“轻快的阿勒曼舞曲”、“库朗舞曲”（意大利风格）、庄严的“萨拉班德舞曲”、“嘉禾舞曲”、“基格舞曲”、“帕萨卡利亚舞曲”和“夏康舞曲”；第二部组曲包括了“前奏曲”、“小赋格曲”、“出丧”(Pompe funèbre）和“白衬衣”（La Chemise blanche)。我们已经看过库普兰在一些音乐会曲中对维奥尔琴的运用了，但这两部组曲的音乐源于与前者完全不同的传统：维奥尔琴演奏名家的传统，其标准是由十七世纪圣哥伦布、福克赖（Foqueray)，马雷、卢梭（Jean Rousseau）及其他一些人[1]确立的。对这种维奥尔琴音乐的演奏不仅要求极端的灵活，还要求精通多种装饰音表演技巧（包括特殊的揉弦技术)，以及在这种

[1] 见庞德（Cela Pond）的“装饰音风格与名演奏家：1680～1740年法国的低音维奥尔琴独奏音乐”，《早期音乐》第六卷，第四期，1978年10月，以及同册期刊中苏（John Hsu）的“十七、十八世纪法国维奥尔琴独奏中弓的运用”。

弦乐器上演奏和弦的能力。为了扩大低音维奥尔琴的音域，法国制造者又增加了第七根弦（低音），使这种乐器的有效音程达到三个半八度，从低音 A 到 e″（在“白衬衣”中，库普兰使它达到 d″。）独奏名家保留曲目中的各种作品对演奏者的要求，使库普兰优秀的《维奥尔琴作品集》并不广为人知。不过，最近由于出现了不少优秀的演奏家，这些作品的运气比从前好多了。

室内声乐

这个标题下的十二首曲子是为一个或多个声部写作的世俗歌曲，作于库普兰创作生涯中期的不同阶段，其中的九首发表于巴拉尔出版社著名的月刊《严肃歌曲与饮酒歌曲集》中。十七世纪中，法国人对爱情与欢宴歌曲的需要量日益增大，巴拉尔出版社的刊物尽力满足这种需要，每年出版成百首的“饮酒歌”、“严肃歌”、“爱情歌曲”和“田园情歌”等。“饮酒歌”从它的歌词上很容易认出（在诗味的限制方面，享有更多的自由），而各种类型的爱情歌曲之间则仅有一条模糊的界限。它们的共同特点（包括“饮酒歌”在内）就是音乐简单。

从这方面来看，库普兰的作品也不例外。只有有时出现在第一个独唱的乐句之后的加花变奏（名为 double 或 diminution）中，歌曲对于除了最基本的声乐技巧之外的一些东西提出了挑战。

他的第一首曲子《别告诉我》(Qu'on ne me dise）发表于巴拉尔出版社 1697 年 3 月的月刊，这是一首带有低音伴奏的独唱歌曲。其他同类的三首歌曲分别发表于 1701、1711 和 1712 年，其中《我的心充满柔情》(Doux lieux de mon coeur）用同一期刊前一期发表的斯卡拉蒂的二重唱译文作为歌词。四首声乐二重唱（其中一首没有低音伴奏）中有一首是为拉封丹（La Fontaine)《懒人的墓志铭》(Epitaphe d'un paresseux）中令人捧腹的诗句配曲的。最后还有四首三重唱歌曲，其中一首（《创时机》〔Faison du temps〕）于 1712 年以“讽刺民歌”(vaudeville）的名称发表，这个词语在当时意味着风格流行的歌曲。库普兰的三重唱歌曲充满了饮酒歌的豪情，而缺少有特色的歌词。

还有三首未发表的三重唱：《三个乡间贞女与三个波利空》(Trois Vestales champêtres et trois Policons)，《躺在床上的女人》(La Femme entre deux draps）以及《给我吧，一切都完了》(A moy! tout est perdu)。撇开这几部

作品的音乐价值不谈，头两首三重唱歌曲比他的高贵艺术作品带有更多的人情味，更有助于我们全面了解库普兰的人格；因为如果说这三首三重唱的第一首歌曲运用了不适当的泛音，第二首——三部卡农——就是明显的劣作了。这三首歌曲中音乐成就最高的，当数《给我吧！一切都完了》。这首构思巧妙的卡农与轮唱曲，最突出的特点是，通过主声部开始长句富有想像力的构造，“形成”作品结构的多样性。

两部独唱歌曲《牧歌》（La Pastorale)、《朝圣的女人》（Les Pellerines）将在其一年后发表的第一部大键琴作品中再次看到。

大键琴音乐

说库普兰最有名的曲作是大键琴音乐，绝不是说他在这方面的音乐（除少部分作品外）就广为人知了。这并不奇怪，因为只是在最近几年，他的全部大键琴音乐才被录制成了 LP 唱片；演奏其代表作品的音乐会虽有所增加，但相对而言仍然较少。更甚者，尽管巴赫的几乎所有大键琴音乐以及斯卡拉蒂的大部分大键琴作品都很容易地改编成钢琴作品，但库普兰的音乐经改编后，就失去了他的特色。因此，他的大键琴音乐，在一定程度上并没有进入业余或职业钢琴家的手中。总之，很值得怀疑的是，如果他的作品改编成钢琴音乐，是否符合于作曲家的原意。

即使有了适当的乐器（今天以十八世纪最好的原型为基础的乐器已相对便宜，不再是太大的问题了），对于演奏者来说，库普兰的作品也不太容易演奏。尽管在第一部大键琴作品集的一开始就列了一大串装饰音的名

单及其技巧的说明，但库普兰喜欢至少要用一个其中没有出现的符号，即使是他颇具价值的《大键琴演奏艺术》也没有回答有关法国巴洛克音乐实践和他本人大键琴音乐中的不少基本问题。单凭装饰音所提出的技术要求，就能使人望而却步了，再加上一些才气焕发的或需要极高演奏技巧的作品的挑战，在一定程度上就解释了为什么库普兰的大键琴音乐不如德国和意大利同时代音乐家那样出名。最后，优秀的大键琴演奏技术并不能保证演奏好库普兰的音乐。好的演奏最终依赖于对法国音乐风格的了解和喜爱。要演奏好法国大键琴流派的音乐也同样应该这样。

的确，既不能脱离滋养他艺术的传统来看库普兰，也不能把库普兰的前辈们——尚博尼埃、当格勒贝尔、路易·库普兰（其叔叔）和其他人——仅仅看作是库普兰艺术道路的铺路人。他们的确有这样的作用，但当年轻的库普兰刻意树立自己独特的大键琴音乐风格时，上面所提到的那些作曲家所作的一些各具特色的作品，绝不差于更为出名的库普兰的作品。在某些方面，当格勒贝尔和路易比库普兰走得更远，比如后者就没有用前两人发展的所谓“无节制的前奏曲”，这种形式在技巧娴熟的演奏者手中，也能产生令人难忘的效果。我们还将

在库普兰的音乐中遇到极为丰富的和声，但在其全部作品中，没有一页能同其叔叔路易的《帕萨卡利亚》中大胆的不协和音程相比。

总而言之，库普兰丰富的装饰音艺术可以在尚博尼埃优美的旋律中找到它的先例，而他严肃庄重的作品特点来自于当格勒贝尔的组曲，他对形象化标题的喜爱源于高卢的传统。库普兰高于前人和同时代人的地方，正在于他用各种风格写作的四部大键琴作品集中，综合法国和意大利音乐而产生的纯粹音乐想像。他写作了二百三十四首大键琴曲，几乎所有这些作品都包括在四个作品集的二十七部组曲中（其中有八首前奏曲是与同《大键琴演奏艺术》一起发表的）。第一部作品集包括了第一～五组曲，1713 年写成。尽管作曲家那时四十五岁并已出名，但这部作品集才是他真正出版的作品集，因为 1692 年发表的那两部管风琴弥撒曲只是由巴拉尔出版社以手抄本的形式发行的；他的少量铸版印刷的作品仅仅是分散在巴拉尔出版社《严肃歌曲与饮酒歌曲》月刊中的一小部分短歌曲。第二部作品集包括第六～十二组曲，出版日期不详，但有迹象表明可能是 1717 年发表的。剩下的两部作品集，完成于 1722 年（第十三～十九组曲）和 1730 年（第二十～二十七组曲），它们出

版的时间前后跨越了十七年。

第四部大键琴作品集是1734年库普兰六十二岁去世前出版的最后一部集子。它的内容并没受作曲家的年龄及日益恶化的健康状况所影响。尽管从某种意义上说，所有的大键琴作品都是他中年或老年时期的作品，但它们似乎更属于西德拉岛（丘比特的母亲维纳斯的出生地）那个诗情画意的幻想世界。在这里，年轻人的热情与欢乐漠视过于严肃的面孔。就在普遍愉快与优雅的气氛中，黑暗的阴影也不时落在库普兰的某页大键琴作品上，提醒我们：这部作品集并不只是反映了理想的世界，也反映了我们所生活的世界。

德语 klavier（常拼写 Clavier）是键盘弦乐器的总称（还包括大键琴，斯皮耐琴〔spinet〕，古钢琴〔clavichord〕）；法语的 clavecin 和 clavier 则分别专有所指，前者指的是大键琴，后者指的是这种乐器的键盘（或手键盘）部分。尽管古钢琴有许多细致的差异，但它并不为法国音乐家们所喜爱。法国人喜欢羽管拨响琴弦那恢宏圆润的音色，而不喜欢琴键楔槌自己敲弦的乐器所产生的那种轻柔的声音，使这种乐器能让演奏者直接控制音调。另一方面，斯皮耐琴的法文名字为 épinette，与大键琴的关系十分密切，在法国的运

用也很普遍。库普兰大部分的键盘音乐作品都能在斯皮耐琴上演奏。它与大键琴的区别仅在于形状上，它的琴弦与键盘是平行的，而并非相交。它的偏限性在于只有一个手键盘，因此只有那些要求用两个键盘的作品（非常少）不能在其上演奏。尽管库普兰总是针对大键琴写作，但他自己说：其大部分作品也可以用斯皮耐琴进行演奏。

在十七世纪和十八世纪初，法国的大键琴制作者深受著名的吕克斯（Ruckers）家族在安特卫普的工作坊的影响。吕克斯家族生产的乐器在法国、德国和英国的需要量经久不衰。这些乐器的音色特别优美，深受喜爱，以至当十八世纪，作曲者和演奏者需要比十七世纪音域更宽的乐器时，吕克斯家制造的许多乐器并没有被抛弃而是进行了重新的改造；事实上，只有少数流传下来的乐器还保持着它们原来的状态。这一改造过程在法国叫“重修”（ravalement）。在十七和十八世纪交替时，改造活动占用了第一流法国制作者（如布朗舍〔Blanchet〕家族）的许多精力，这也进一步解释了为什

么布朗舍家族制造的大键琴很少被发现的原因[1]。法国十七世纪的大键琴很少流传下来，这些乐器大量模仿了吕克斯家族的乐器模式，传动装置灵敏，音色恢宏雄浑。世纪之交，也即库普兰年轻时代的法国大键琴似乎是典型的两个手键盘乐器，上层手键盘有一个八英尺音栓（它的声音相当于琴键下降时的音高），下层手键盘有一个八英尺和一个四英尺的音栓（即四英尺的音栓发出的声音要比琴键下降时的音高一个八度）。这两个键盘可以连在一起，把较低的键盘拉出靠近演奏者，因此也要使它们的机械装置相配合（库普兰写了一些称为“双手交叉弹奏”〔Pièces-croisées〕的作品，在此演奏者被指示把较低的手键盘后推）。

那个时期的法国大键琴音域是从 G（比中央 C 低一个半八度）到 C（比中央 C 高三个八度）的四个半八度。最低的一个八度在 1700 年以前的大部分键盘乐器上是一个所谓的“短缺八度”（short octave）。这种排列是利用了下面的这种情况：由于那个时代的作曲家很少使用最低八度上的许多半音音符，与这些很

---

[1] 见罗素（Raymond Russell）的《大键琴与古钢琴》（伦敦，1959年）第 58 页。

少使用的音符相连的琴键可以被乐器上最低音琴键（在库普兰年轻时代常常是 B）以下的琴弦调弦使用。这样做不用加大键琴的构造，就可以往下拓宽音域。其他的方法如“分键法”（split keys），那用“黑键”的前半部奏一个音，后半部奏另一个音的方法，也结合进了键盘。因此，尽管十七世纪末的大键琴可能以 B 音作为其最低音琴键，这个乐器的音域可以通过把 B 降至 G，把琴键分为升 C 和升 D 来拓宽音域，这些琴键并不仅仅是发本身的音，还发低音 A 和 B。因此这个音阶所发的音列是从 GABCC# D 起，成半音地达到了高音 C。大键琴用原来的升 C 和升 D 键产生出 GABCDEFF# 音阶成半音地达到了高音 C。十八世纪的“重修工作”主要涉及到改造键盘乐器，形成完整的半音音阶，以及拓展乐器高音和低音端的音域。至于音色与传动装置，早些年最优秀的大键琴乐器被视为已经达到了完美的程度。

尽管大键琴构造的最后一次改进无疑是从十八世纪初的法国开始，但事实上库普兰没有任何一部大键琴作品包括了低音升 G 或升 C。低音降 B 是常常出现的，但只在一部作品（《班多林》〔les Bandolines〕，第十五组曲）中，这一特殊的音与低音本位音 B 共同存在。库普兰

的某些作品似乎可以在大键琴上用“短缺八度”的方法进行演奏，但必须是在琴弦调回到作品所需要的降 B 和本位 B 音时。说《班多林》是为新式大键琴写作的作品，是根据库普兰在一小节中需要用低音 F（即低于十七世纪大键琴音域的音），这个音在原版乐谱中用了菱形的音符加以表示。奇怪的是这个拓展的音域仅仅局限于第一部大键琴作品集的一首曲子中，因为尽管最后两部作品集出版时，拓展音域的努力正在进行，但他再也没用低音 F 了。从另一个方面来看，最后两部作品集反映了在高音端增加音的倾向。在前两部作品集（1713 年、1717 年）中，高音 C 是最高的音符。在第三部作品集中还是暂时出现的升 C 与 D，在最后一部作品集（1730 年）中，就变得很平常了。

正是在这个范围内，库普兰自由地活动，他的大键琴作品发挥了几乎所有的大键琴技巧。也许只有 D. 斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）在技巧的丰富性方面比库普兰走得更远；但作为典型的意大利音乐家，D. 斯卡拉蒂在很大程度上并没有探索键盘音乐装饰音这一丰富的领域，而这一领域正是法国大键琴流派的突出之处，库普兰作品的装饰音和标题性，正是首先吸引听众注意力的两个特点。

装饰音

库普兰像那个时代的许多人一样，把大键琴看作是“完美”的乐器——一切都完美，只是不能通过手指来扩大与减弱声音。但是，他声称：借助于“我的前辈所创立而由我努力去完善的精妙装饰音艺术”（第一部大键琴作品集的序言），音乐表现力在这方面的缺憾是可以弥补的。因此在库普兰大键琴作品以及他的全部音乐中，装饰音的首要作用就是加强表现力。如果我们认为装饰音仅仅意味着延长拨弦乐器短暂的音，就很容易忽视这一点。的确，库普兰本人也提到装饰音在大键琴音乐中的这种额外的用法。在《卢利颂》中，他指出：任何想用两架大键琴而不是弦乐器与管乐器演奏这部作品的人，都可以有效地运用这种方法，演奏者延长音符末的颤音，是因为（如他所言）大键琴不能长久地保持它的音。同样也毫无疑问：像“波音”（pincé）、“短小快速的颤音”这类的装饰音，能够使实际上平淡的音显得生动有力。把库普兰丰富的装饰音艺术想像成是为了弥补大键琴声音的欠缺，就会忽视它具有的表现力，如此也就忽视了他全部音乐中同样丰富的装饰音艺术。

在提高音乐中现已存在的表现能力（部分是通过前面第 31 ~ 32 页所提到的速度方面的细小变化来完成的）的同时，法国流派的装饰音艺术增加了这些生动微小的声音。那个时代的一位作家科莱特（Michel Corrette）把这些声音比喻为经琢磨之钻石闪出的火花。我们在前面已提到：库普兰列出了一系列他所需要的装饰音，并标出了它们的简称和演奏法，但在实际的音乐创作与演奏中，他运用的装饰音比这些还要多。

这些装饰音在十八世纪的欧洲是通用的，但意大利人则试图把装饰音艺术引向另一个方向。由于他们的快乐章（快板）没有机会运用除了细碎的波音和铃般节奏的颤音以外的其他装饰音，当演奏者希望运用装饰音技术时，就把快乐章变为慢乐章（柔板），在声乐、奏鸣曲、协奏曲中尤其如此。所谓的"柔板装饰音"（gracing of the adagio），并不止于运用法国流派所用的装饰音，它把缓慢的旋律融为带有音阶和琶音型装饰音的经过句，而这些都是由演奏者自己即兴发挥的（匡茨〔Quqntz〕、科雷里、亨德尔及其他一些人都留下了这种技巧的书面例子，使现代的演奏者能重视这种风格）。但并没有迹象表明这种演奏实践广泛地用于意大利的键盘音乐；至于记谱法，就连斯卡拉蒂最慢的大键琴作品
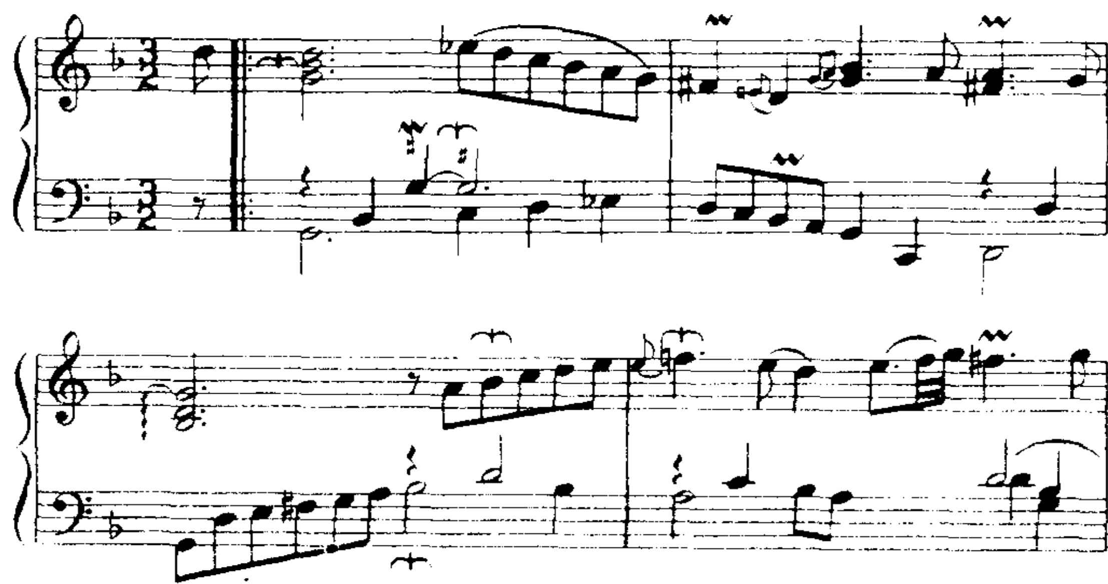
所用的记谱法，也几乎没有包括装饰音。

“柔板装饰音”主要是一种意大利（以及此后德国）的用法，法国人在声乐的装饰变奏或减值方面也有一点接近“柔板装饰音”。十七世纪法国的鲁特琴演奏者也培育过这种装饰音技艺，我们将看到他们对法国的大键琴派产生了强大的影响。有时库普兰的大键琴作品中，出现了两种以上的“华丽”（florid），例如在著名的《爱恋中的夜莺》（Le Rossignol en amour，第十四组曲）中的例子也并不令人惊奇。我们的例证来自第一组曲：

谱例 25

第一库朗舞曲，用“装饰音变奏”（第一组曲）

(a)



(b) Dessus plus Orné sans changer la Basse

如果说意大利的装饰音非常华丽但运用有限（只限于全部音乐中的慢乐章），则法国的装饰音精致且运用广泛。在法国的大部分声乐及器乐曲中，对装饰音的实际选择主要是由演奏者自行决定的。这是一种艺术中的艺术，也是一种即兴发挥的艺术。相反地，在库普兰大键琴音乐中的装饰音则进行了最细致的计算，很少有即

兴发挥的时候。我们已经知道：为了确保演奏的准确性，作曲家列出了一长串装饰音的名单和它们的演奏法；他的《大键琴演奏艺术》进一步表明了他意在解释他的指法系统，并指出了他组曲作品中的各种难点，以及克服方法。库普兰对装饰音的解释是必要的，这并非是他的装饰音不同于一般运用的装饰音（也许后倚音〔aspiration〕和延留〔suspension〕除外），而是因为对那些表示一种特殊装饰音的符号并没有一种普遍的看法，例如当格勒贝尔所用的符号体系就明显不同于库普兰的符号。大键琴作曲者通常比较喜欢更为专门的符号指示，而不是声乐曲与合奏曲中的那种小十字符号，但他们的记谱法是个人的事。

在追求预期效果的过程中，库普兰大键琴音乐中的装饰音更为精致和困难。在其《大键琴演奏艺术》发表后，演奏者们仍然用各自的方式来演奏他的音乐，令他感到强烈不满，库普兰第三部大键琴作品集中表现了出来：

> 我总是很吃惊地听说：有人学习我的作品却不真正听从我的指示，而是按照他们的想法随意放置装饰音，这是不可原谅的过失。我郑重宣布：必须

按我所标明的方法来演奏我的作品，如果谁不逐字逐句地严格遵守我作出的指示，就不会给真正感兴趣的听众留下正确的印象。

这就是库普兰装饰音所要求的条件。

生动的和具有说明性的标题

库普兰给自己的大键琴作品加上“想像性”（fanciful）标题的作法，源于尚博尼埃和法国最早的大键琴演奏者，而后者也是借鉴了十六世纪末鲁特琴作曲者的作法，例如老戈蒂埃（Gaultier）就在他的鲁特琴舞曲上自由地加上了《天使的库朗舞曲》（Courante des anges）、《骄傲的女人》（La Superbe），《哭丧妇》（La Pleureuse）等标题，并建立了给予描写性词汇以阴性形式的传统。但并非所有的法国大键琴作曲者都受到鲁特琴作曲者和尚博尼埃的影响：当格勒贝尔就没有为自己的组曲乐章加任何标题，但这并不奇怪，因为他的作品并不带有想像性，而是保持了一种严肃性，正是这种严肃性使他独树一帜。即使是尚博尼埃也只给他一百五十部作品中的二十首曲子加了标题；而路易·

库普兰则更少些。库普兰从一开始就喜欢给其组曲的各个乐章加上生动别致的名字，而且随着他创作越来越多的“人物素描”方面的作品，这种加标题的作法就更是有增无减了。

不过我们不必过分看重这些数量可观的题目。作者本人曾毫不犹豫地改变他早期三重奏鸣曲的原始标题。当几年后这些作品在《国民》中发表时，有许多大键琴作品的标题仅仅是某方面与他有关系的人的名字：《贝尔桑》（La Bersan）、《加尔埃那》（La Garnier）、《梅桑热尔》（La Mesangère）、《加布里埃》（La Gabrièle）、《栾岱尔》（La Nointèle）、《帮唐》（La Bontemps）、《孔蒂》（La Conti）、《玛丽公主》（La Princesse Marie）、《韦尔斯》（La Villers）、《英里奈特》（La Morinète）、《库普兰》（La Couperin）、《小库普兰》（La Couperinette）等❶，我们不难想像，这些作品描绘了每个人物的某些性格特点。还有一些作品是地方和国家的名称：《夏尔洛瓦》（La Charoloise）、《巴斯克》（La

❶ 关于库普兰音乐许多标题的意义，见克拉克（Jane Clark）《法国的佛利亚舞曲：库普兰音乐中的个性》，选自《早期音乐》第八卷，第二期，1980年4月。

Basque)、《卡斯特那拉》（La Castelane)、《布洛勒瓦》(La Boulonoise)、《维尔内依》（La Verneuil）等。最好把这些作品标题看作与贝多芬的“月光”（Moonlight）奏鸣曲具有同样的性质：仅仅是一个参考，有标题的作品比仅仅标出编号的作品更容易想起，或许这也是库普兰的意图。在另一方面，还有许多其他的标题更生动或具说明性，为演奏和欣赏提供了真正的线索。但不管是否真具有说明性，他为作品命名的这一行动正好反映了他的法国人性格。音乐中这种想像的成分，对法国人的头脑产生了很强的感染力。库普兰声称：“我们的音乐无论是为小提琴、大键琴、维奥尔琴或其他乐器创作的，似乎总是要表达某种感情。”他指出法国的作曲家不同于意大利的作曲家，甚至从心情(mood）的角度来看待节拍和速度，这些都是通过在法国音乐作品开头处的“活泼、轻柔”等字样来表示的(《大键琴演奏艺术》)。

库普兰在这些作品中极好地描绘了想像的成分，使这些作品具有一种视觉性或拟声性的启示，如：《蝴蝶》（Papillons)、《闹钟》（Le Reveille-matin)、《西岱的组钟》（Le Carillon de Cythère)、《小风磨》(Les Petits moulins à vent)、《编结女》(Les Tricoteuses,

结束处出现了漏织几针的差错)。如果说鸟的啭鸣声在第一组曲(《呢喃鸟语》〔Le Gazouillement〕)中只响起过一次,在第十四组曲(《爱恋中的夜莺》〔Le Rossignol en amour〕以及《哀叫的莺》〔Les Fauvettes plaintives〕)中它又重新出现了。有的组曲中充满了情节、人物描绘以及比上面所提到的作品更难以理解的主题,但这些主题带有熟悉的笔触,例如《灰衣人进行曲》(La Marche des Gris-vêtus)、《狂欢舞》(Les Bacchanales)、《老主子》(Les Vieux seigneurs)、《小主子》(Les Jeunes seigneurs)、《神秘女郎》(La Mistérieuse)和《移动的影子》(Les Ombres errantes)。

比以上提到的作品画面更宽阔的音乐有第十四组曲中的《法国的佛利亚舞曲或开口袍》(Les Folies françoises, ou Les Dominos)。这一生动的标题指的是化装舞会上客人们所穿的服装。每个袍子和帽巾都带有不同的颜色,比喻十二种不同的德性、身分、脾气或性格:纯洁(无色)、谦虚(粉红色)、热情(深红色)、希望(绿色)、忠诚(蓝色)、坚忍不拔(灰色)、消沉(紫色)、卖弄风情(花色)、老年情人或退休的金融家(暗红色或枯叶色)、优雅的怪人(黄色)、默默的嫉妒(暗灰
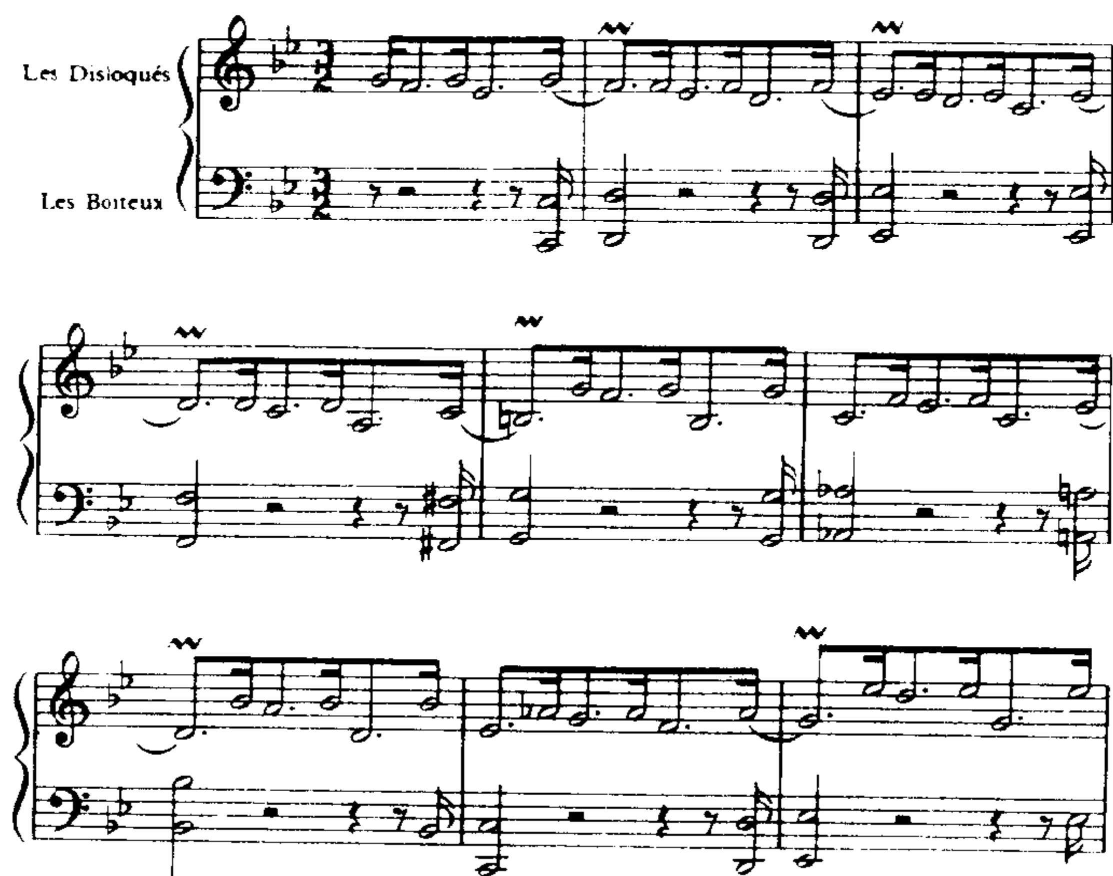
色）和失望（黑色）。

《孩童》（Les Petits Ages，第七组曲）是另一组散在名乐章中的肖像描绘：《婴孩儿缪斯》（La Muse naissante）、《童年》（L'Enfantine）、《少年》（L'Adolescente）和《幸福》（Les Délices）。我们在许多乐章中都能找到更具标题说明性的曲子，如《获胜者》（La Triomphante，第十组曲）——这部描写战斗的曲子再现了战争中的各种声音，胜利的喜悦和号角声——以及《伟大而古老的游吟乐人题名录》（Les Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndsx，第十一组曲）。这个奇怪的标题反映的是巴黎一个有影响的演出者公会于 1693 年和 1707 年两次试图阻止库普兰和其他大键琴演奏者教授大键琴，除非他们加入"游吟乐人社"（Ménestrandise，因此库普兰当然用了明显伪装的标题），获得"大师"的证书。库普兰两次向议会上诉都获得了成功，他把这胜利永远地记录在这部具有讽刺意味的名曲中。这部作品第一幕的标题为"著名的宣誓游吟乐人"（Les Notables et Jurés-Mxnxstrxndxurs），这个公会的人以他们的人格和音乐的尊严为理由向法院提出申诉，库普兰的情况在这里引起了争论。那些属于旧公会的人：马戏团的手摇风琴演奏者、变戏法的人、翻筋斗的人和

走钢索的人等，在以下三幕中受到了无情地滑稽模仿。以速度缓慢而不匀称的音乐，讽刺公会中的那些体弱肢残的艺人，描绘了腿关节脱落的人痛苦行走与身体弯曲的样子。

谱例 26

著名的宣誓游吟乐人（第十一组曲）



最后，一切都被醉鬼、熊和猴子们搞乱了。这一场面是用色彩鲜明和有生动暗示意味的音乐进行描绘的，我们

甚至能听到拐杖（库普兰在总谱中提到过）的敲地声渐渐远去，仿佛残疾人音乐家一瘸一拐地离开了乱糟糟的环境。

库普兰仅重复过一次用“X”代表作品题目中的母音字母的伎俩：“Jxcxbxnxs 的失败”（Les Culbutes Jxcxbxnxs，第十九组曲）。但是这里的题目含义晦涩，在作者的名作之一《神秘的街垒》（Les Baricades mistérieuses，第六组曲）中也有这种情况（尚博尼埃也写过一部《神秘的街垒》〔Les Baricades〕，但并未对库普兰的这部闻名作品产生过什么影响）。在“组曲”音乐中，有不少题目对于我们今天来说意义模糊，或者完全不懂。甚至在作曲家生前，这些作品的题目对于其圈内少数人以外的大众来说，也同样是个谜。尽管这些题目始终刺激着我们的好奇心，但同时一想到库普兰的音乐靠非音乐的因素来达到自己的效果也不无遗憾。固然在不少音乐中，这些题目增加了额外的乐趣；但如同在所有优秀的音乐作品中一样，意义是通过作曲家的音乐想像来揭示的，而库普兰音乐作品的题目过于直言了。

形　式

库普兰的大部分大键琴曲作都是二段式的（AB），在每一段的结尾处都有重复的符号。有时每部作品的最后一个乐句在B段的再现部要增加一次反复。还有时（正如我们曾见过的）库普兰提供了两种以上的华丽变体用以重复。这种两段式的结构在除两个固定的舞曲乐章以外的全部舞曲中占主导地位，这些舞曲包括了阿勒曼舞曲、库朗舞曲、萨拉班德舞曲、嘉禾舞曲、基格舞曲、小步舞曲、卡纳里舞曲（canaries），帕斯比埃舞曲、里高东舞曲和西西里舞曲（见附录C）。在第一、二、三和第八组曲中，至少有一半的乐章是由这些舞曲组成的，后几部组曲显示出由这些舞曲向更具标题性、或更具描绘性的作品转移的倾向。但如果不是在形式上，至少在精神上，这些乐章离舞曲还是相去不远的，如以下这些乐章：《女摄政王或智慧女神密弥瓦》（La Régente；ou La Minerve，第十五组曲）、《骄傲的女人或弗格瑞》（La Superbe；ou La Forqueray，第十七组曲）、《放肆的女人》（L'Audacieuse，第二十三组曲）和《恢复中的病人》（La Convales-

cente，第二十六组曲)，都是阿勒曼舞曲。然而，也有一些乐章与舞曲传统没有什么联系。脱离舞曲形式的倾向早在第十四组曲中就存在，这部组曲不包括任何所谓的舞曲，(尽管其中的最后乐章《闹钟》显然是基格舞曲)。也许库普兰从一开始就想到：不用suite这个术语（1687年suite由勒拜格〔Nicolas-Antoine Lebègue〕引入法国的键盘音乐）所包含的单纯舞曲系列的含义。他的大键琴作品集更为合适；他更喜欢用ordre这个术语，因为它具有更广泛的内涵，表示着曲子的“有序排列”。

这种“有序排列”主要是通过调性体制规划的连贯性来实现的，每个组曲（Ordre）都是一个专门的调——既有它的小调、也有它的大调形式（因此C大调和c小调控制着第三首组曲)。只有同样用C大调和c小调为主调的第二十五组曲中，有个名为《想入非非的人》（La Visionnaire）的作品没有主调，用了相关的降E大调，库普兰在第四部作品集的序言中，不得不就此过程进行解释。

前面提到：有两个舞曲乐章不属AB二段式就是夏康和帕萨卡利亚舞曲。据悉这两种舞曲源于墨西哥和西班牙的乡村舞蹈，在十七世纪法国的舞厅，以及法国的
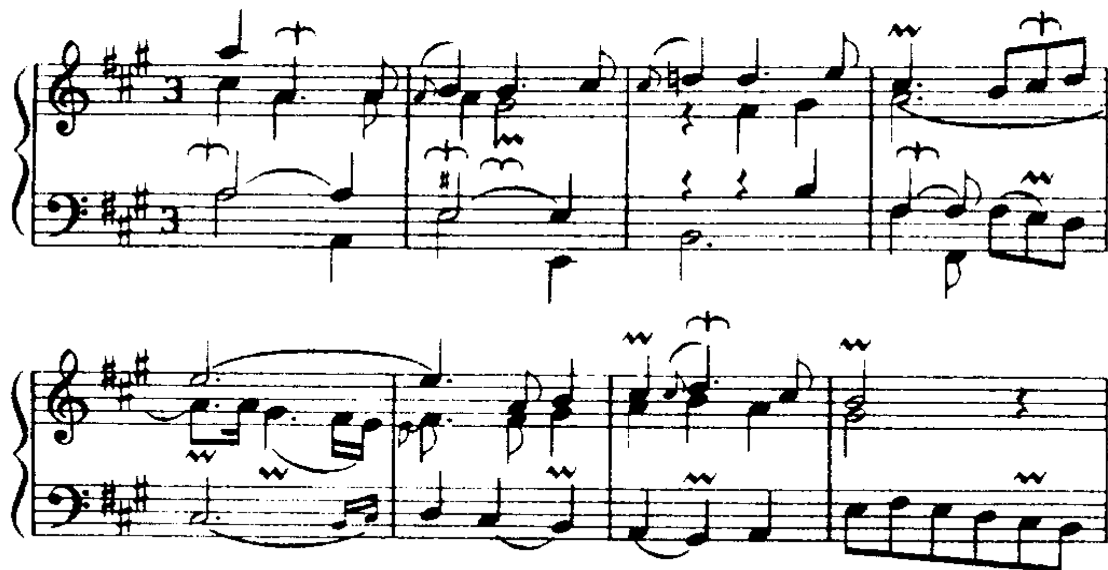
芭蕾和歌剧中是一种庄严的三拍子舞曲，直到十八世纪的第二个十年间，这两种舞曲都广为流传。在十七世纪的下半叶这两种舞曲的名称成了同义词，因此我们常常发现：同一部作品在一种版本中被称为夏康舞曲，而在另一种版本中则是帕萨卡利亚舞曲；同样（《国民》组曲中《法国女郎》的）一个乐章被标以“夏康或帕萨卡利亚舞曲”，再高的解析能力也难分割它们之间的联系。布洛沙尔（Sébastien de Brossard）在其《音乐词典》（1704 年）中曾进行过一次区分，他提到“帕萨卡利亚舞曲比夏康舞曲更慢，它的旋律更温柔，表现力更强，因此也几乎始终是小调”。除了对速度的评价也许是正确的（这里指的是纯舞曲）以外，其余的特点完全不能用流传至今的舞曲或器乐曲来加以证实。在法国音乐中，这两个术语应该被认为是可以互换的。

夏康舞曲与帕萨卡利亚舞曲的共同之处，在于总是有四小节或八小节为一个循环的和声复现，并在此基础上建立了各种变体（既有旋律，也有和声的变体）。两种舞曲的这一特别的和声形式（在这种形式中一个循环扣着另一个循环）来自固定低音，通常是以上升或下降的音阶（或其中的一部分）以及跳跃的形式出现的，并带有清楚的调性。如果低音重复的实际上是不变的程

序，就叫“固定低音”（basso ostinato 或 ground bass）。其实，法国音乐中很少有夏康和帕萨卡利亚舞曲用严格的固定低音。卢利歌剧《法厄同》（Phaeton）中埃及与埃塞俄比亚人跳的夏康舞，也许是与此形式最接近的曲作了。的确，在库普兰的全部组曲中，只有一个例子是采用了严格的固定低音，这就是《法国人的佛利亚舞曲》，（Les Folies françoises，第十三组曲），但这也不是舞曲类型的夏康和帕萨卡利亚。这两种舞曲形式（通常用于“抒情悲剧”中一幕的结束处）的特点是每个循环的音乐必须探索新的可能性，在不断流动的旋律与和声中开发新的材料。在为舞蹈而创作的夏康和帕萨卡利亚舞曲中，上个循环的音乐很少复现。这种风格在标有“高贵的，帕萨卡利亚乐章”的作品《两栖类》（L'Amphibie，第二十四组曲）中得到了很好的运用。这部作品堪称库普兰最伟大的作品之一，它展示了上面所提到的这种形式的所有风格特点，只有开始的循环在结尾处重现这一特点除外，以下是这部作品的开头部分：

谱例 27

《两栖类》（第二十四组曲）



如果说《两栖类》很接近纯粹的夏康与帕萨卡利亚舞曲形式与风格，但它并不能代表大多具有这个名称的法国音乐作品，它们完全是为器乐，尤其是为大键琴写作的音乐。从尚博尼埃时代起，法国大键琴派的作曲家们就喜欢把一种现存的音乐形式移植到这两种舞曲形式中，这种形式就是“回旋曲”（ABACA 等）。因此大部分叫作夏康或帕萨卡利亚舞曲的大键琴作品都带有一个叠歌（回旋歌）和一个插句（也称为回旋曲的副部），同时还保留了以上所提到的其他特点。库普兰的帕萨卡利亚舞曲（第八组曲）就是较为典型的“帕萨卡利亚回

旋曲”，这一不朽而高贵的音乐表现形式（谱例 28）为《两栖类》提供了有价值的姊妹篇。

谱例 28

帕萨卡利亚（第八组曲）

Rondeau

第一副歌

《宠妃》（La Favorite，第三组曲）是“夏康回旋曲”，但这部作品采用了四拍子而不是三拍子的传统，只有庄严高贵的乐章，当然还有循环的结构是与夏康舞曲形式相连的。第一眼看上去，低音线似乎超出了夏康与帕萨卡利亚舞曲的典型程式，但事实上，库普兰通过音型法，一种与无数固定音型相同的单纯下行半音音阶片断进行了伪装。

古老的夏康与帕萨卡利亚舞曲常常是用特殊的旋律形式和它们的各种变体构成的。这些旋律和其变体在低音中不断地重复，此类固定的模式以夏康与帕萨卡利亚的名义而出名。另一种古老的舞蹈也常使用有特点的低音旋律，这就是罗马内斯卡（romanesca）舞曲。库普兰的《神秘的街垒》尽管没有标出这个名字，实则也是一种罗马内斯卡舞曲，它的低音中多次采用了古老的舞曲旋律。但是如同《宠妃》一样，库普兰把三拍子改为四拍子，且运用了回旋曲的形式。《神秘的街垒》是他最优秀的回旋曲之一，这部作品的统一点在于：总是有一个单一的音型以始终熟悉的方式和宏大响亮的表现力进行发展。

在告别循环形式的作品前，必须提一下《法国人的佛利亚舞曲或开口袍》（第十三组曲）。我们已经知道：

这个标题反映的是化装舞会中的人物特点。但它的全部含义必须联系科雷里著名的作品：为小提琴和数字低音（continuo）写作的变奏曲《佛利亚舞曲》（La Follia）来看，才能完全清楚。这部建立在循环出现的旋律和低音上的作品以《西班牙的佛利亚舞》（Les Folies d'Espagne）而著称。正如希同（Pierre Citron）指出的那样，科雷里作品和《法国人的佛利亚舞曲》之间惊人的相似毫无疑问地表明，库普兰又一次地称颂了他如此崇拜的意大利音乐家[1]。尽管这两部作品有不同的低音和调性（科雷里的作品用的是 d 小调，库普兰的作品用的是 b 小调），但假如用临时的符号进行调节，《法国人的佛利亚舞曲》的高音旋律是可以同《西班牙的佛利亚舞》一起演奏的。库普兰的作品是用严格的固定低音写作的、键盘音乐组曲中的典范。十二个乐章中的每个乐章都代表着大段固定低音的一个循环。

其实在库普兰的“组曲”中，即使是自由循环的形式也很少运用。大部分作品采用的是二段（AB）式和部分回旋曲式（大约有四十个这样的例子）。库普兰求

---

[1] 希同“《法国人的佛利亚》的背景”，见《音乐杂志》第 226 期专辑，1955 年。

助于回旋曲式，主要是为了把音乐拉得更长一些（尽管期间仍有一些非常短的回旋曲，有的只带有一个副歌）。二段式和回旋曲式几乎成为组曲中所有作品的结构，无论这些作品是一个乐章还是两个或多个乐章。因此，《获胜者》，（第十组曲）有三个部分：《战争的声音》（Bruit de guerre，回旋曲）、《胜利者的喜悦》（Allégresse des vainqueurs，回旋曲）和《号角声》（Fanfare，AB 二段式）。所有多乐章作品的共同处在于：至少有一个部分是主调的大调或小调的变体。

库普兰音乐的结构体是很清楚了，但在两部作品中他很具独创性地运用形式。《麻烦》（L'Epineuse，第二十六组曲）运用了"回旋曲中的回旋曲"，第四个副歌包含了第二个回旋曲。而《德罗斯的游艇》（Les Gondoles de Délos，第二十三组曲）则更为复杂，在这部作品中，他的两种基本作曲形式（回旋曲和 AB 二段式）都合为一体。法国大键琴流派中的一些技术植根于十七世纪的法国鲁特琴音乐，它的"分解风格"（style brisé）对键盘音乐作品的结构产生了很大的影响。运用这种技术，一个和弦的音符不是全部同时奏响，而是一个接一个地奏响，如戈蒂埃的名作《戈蒂埃小姐的墓》（Le Tombeau de Mademoiselle Gaultier）中的开头几小节就是

这样，戈蒂埃在其鲁特琴音乐中，运用了“分解风格”。

乐曲中许多部分共有的这种速度意识，轻柔的触键以及这种旋律线上加琶音的结构，就构成了“分解风格”的主要特点，我们不难看出：这种技术是何等适合大键琴，尤其是通过和弦中各个音符不断的声响，使这个乐器容易消失的响亮度得以保持。与以声乐或器乐合奏为基础的键盘音乐中真正的对位风格相反，这种运用“分解风格”的对位，以它不稳定的“声部”，只能给人以对位乐章的模糊印象。

“分解风格”的形迹在库普兰作品的自始至终都能找到，但在其中两部：《魅力》（第九组曲）和《梅桑热尔》（组曲十）中，他真正运用了鲁特琴的方式来表现这种风格特点。当演奏者演奏其中的第一部作品时，被指示按住琴弦产生完全的共鸣——正如在鲁特琴上琴弦自由振动直到拨出下一串音符。

谱例 29

《魅力》（第九组曲）
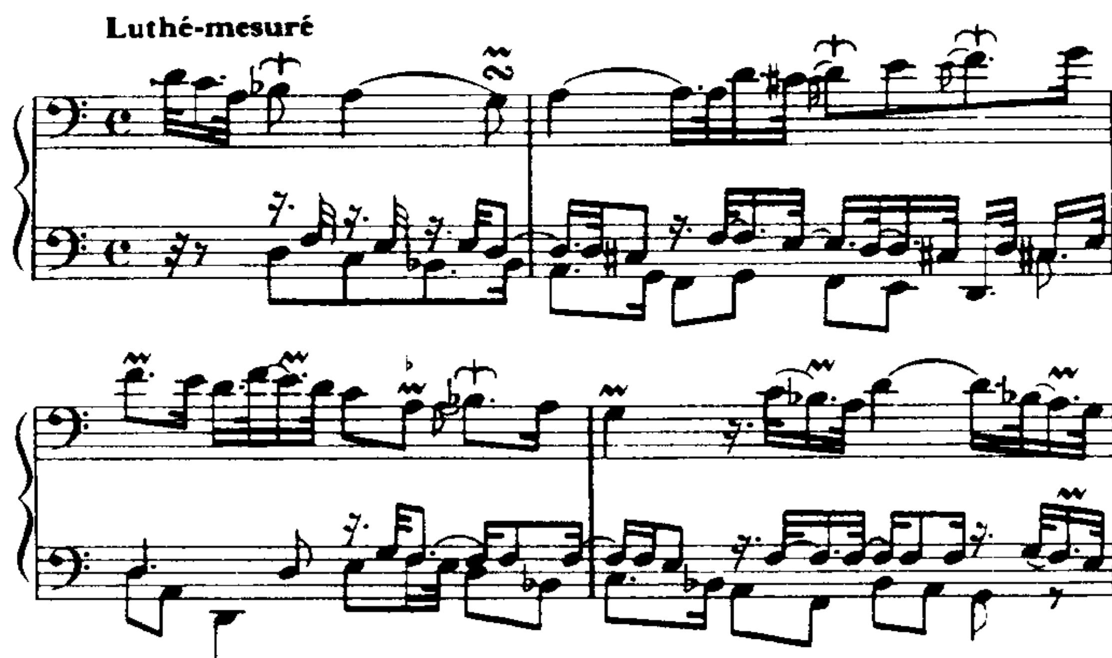
Mesuré, sans lenteur

Luthé, et lié.

《梅桑热尔》（第十组曲）的记谱法，更像是鲁特琴乐谱的逐字移植（见谱例30）。

谱例 30

《梅桑热尔》(第十组曲)



在第二十一组曲的某首曲子中占主导地位的“分解风格”，被库普兰描绘为“具有竖琴的风格”，一点也不奇怪。

在《神秘的街垒》(第六组曲，谱例31)，《移动的影子》第二十五组曲和《福念》(Les Idées beureuses)等作品中，应该提到一点：库普兰运用“分解技术”来产生有意义的不协和经过音，仿佛每组按下的琴键在不断变化的和弦中都变得互相模糊不清。在《变戏法》(第二十二组曲)中，他可能最大限度地采

用了这一技术。在这部作品中，旋律经常是由左右手交替弹奏的音来实现的，其视觉效果产生了另一个神秘的标题。

谱例 31

《神秘的街垒》（第六组曲）

Vivement

1

另外只有一部为“交叉弹奏”（cross-hands）写作的

作品，这就是《塞西尔》（La Sézile，第二十组曲），其标有“大键盘上交叉弹奏的作品”的专门说明——从“作品集”中的其他五部作品来看——应该说是含糊的。《琐事》（Les Bagatelles，第十组曲）、《叮叮当当；或铅锤党人》（Le Tic-toc-choc；ou Les Maillotins，第十八组曲）、《床或摇篮之爱》（Le Dodo：ou L'Amour au berceau，第十五组曲）以及两首《交叉弹奏的小步舞曲》（Menuets croisés，组曲二十二）这五部作品都叫作“交叉弹奏的作品”，但事实上它们是在两个手键盘上弹奏的作品。因为两只手出入同一个音区，会在一个键盘上发生冲突，但始终很现实的库普兰提示那些弹奏者：如果他们把左手或右手的音移高或移低一个八度就不用加宽键盘了。更有甚者，他向维奥尔琴、小提琴或长笛演奏者推荐这些作品，供他们进行二重奏，条件是：在用长笛演奏的时候，低音部的长笛演奏者，在作品终止处音符超出特定音域的情况下，把音符移高一个八度。

大键琴上的二重奏也同样不能忽视：在《七月》（La Juillet，第十四组曲）《特定的风笛》（Musette de Choisi，第十五组曲），《酒店的风笛》（Musette de Taverni，第十五组曲），《勒第维尔》（La Létiville，第十六

组曲）等作品中，都用了三个五线谱表，它们都可以用两架大键琴（低声部完全一样）或两个手键盘的大键琴进行演奏，在这种情况下，一个演奏者只演奏高声部线条。库普兰不得不以这种方式写作这些作品，它们的中音声部线条可以被省略，从而使得这些作品也可以用作独奏！另一方面，《两架大键琴阿勒曼舞曲》（Allemande à deux clavecins，第九组曲），意味着两个演奏者和两架大键琴能够共同产生一部音响丰厚的作品。

如果说库普兰的某些大键琴作品可以用长笛、维奥尔琴和别的乐器进行演奏，当然也有一些音乐作品与键盘技巧息息相关，实际上不能用其他乐器进行演奏。如在《闹钟》（第四组曲）一曲中，用开放旋律表示的甜蜜睡意常常被闹钟刺耳的叮铃声所打扰。

在许多时候，库普兰运用大键琴低音区中暗淡的音，其难忘而清晰的音响效果是钢琴完全不能比的。钢琴会把像《森林之神》（Les Sylvains，第一组曲）——全部用低音谱号标注——这类作品演奏得暗淡无光。在另一些作品中，库普兰则用辉煌的高音区创作出宏大的作品。

尽管作曲家提到他的许多作品都能用其他乐器进行

演奏，但固有的印象表明：除了像《卢利颂》这样的名作和为乐团合奏而写作的其他作品外——大键琴是库普兰“最自然的乐器”，它从库普兰那里获得了自己最具个性的作品。

库普兰的抒情才能在其大键琴组曲中得到了很大的发挥，无论是著名的《莫尼卡修女》（Soeur Monique，第十八组曲）中优美朴素的曲调，还是《拉法艾勒》（La Raphaèle，第八组曲）高贵的乐音；但绝不能否认库普兰的许多抒情性是通过法国宫廷音乐那高尚、文雅的语言来表现的。有的作品如：《骄傲的女人或弗格瑞》（第十七组曲）在逐渐展开的长乐句和思想的高贵性方面，只有J. S. 巴赫的音乐才能相比。有些技巧方面的原因，也使《骄傲的女人或弗格瑞》让人联想到巴赫的风格。这些技巧是与许多德国、意大利音乐的基础——动机发展（motivic development）有关的。在谱例32的几小节音乐中，就有这种特点。值得注意的是，这几节特别的音乐没有任何装饰音，这也进一步证明了库普兰有时会暂时远离法国风格。这种情况在某些早期和晚期的组曲作品中都有，首先在《狄安娜》（La Diane，第二组曲）中就能看到，这部作品中狩猎女神的追猎声就用进了主题材料。这一风格的特点是具有双手分别弹奏

的，带有少量装饰音的连续段落，而它们常常是采用了模仿的手法。这种明显反映了意大利键盘奏鸣曲影响的风格，在以下的作品中都有所运用：《勤勉》（La Diligente，第二组曲），《活泼》（La Lutine，第三组曲），《酒神狂热的崇拜者》（Fureurs bachiques，第四组曲），《灿烂或帮唐》（L'Etincelante ou La Bontemps，第十一组曲），《阿达朗特》（L'Atalante，第十二组曲），《骚动》（Le Turbulent，第十八组曲），《库普兰小姐》（第二十一组曲），《跳跃》（La Bondissante，第二十一组曲）以及《生动》（Saillie，第二十七组曲）。在《贝尔桑》（第六组曲）中，库普兰比在其他组曲中更精心地运用了模仿和紧凑的结构。作为库普兰的优秀作品之一，这部作品可能是巴赫（或旁波蒂〔Bonporti〕，也许巴赫正是从他那儿借用了这个术语）所谓的“创造的音乐”。

谱例 32

骄傲的女人或弗格瑞（第十七组曲）
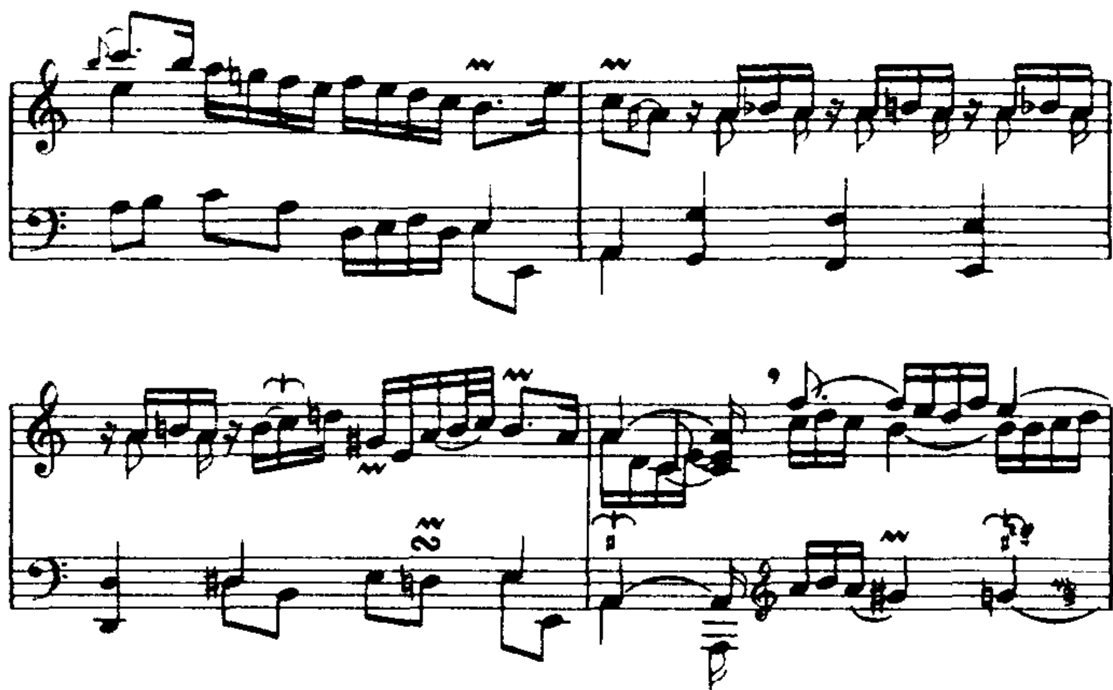
Fierement, sans lenteur

然而库普兰的和声又如何呢？在十七世纪末巴黎那场有关法国和意大利音乐孰优孰劣的激烈争论中，拥护外国音乐风格的人，喜欢把意大利大胆的和声手法与法国胆小的和声手法相比较。正如我们前面所提到的，法

国作曲家开始探究更加宽广的调性意义与丰富的和声表现手法，在很大程度上正是意大利影响的一个主要结果。的确，在一些十七世纪的作曲家，如夏庞蒂埃（他的《耶利米哀歌》在前面提过）的作品中，可以看到极为独特的不协和和声，但这只是例外而不是标准，无论如何它是欧洲调性发展的支流，其本身很迷人，但绝不会影响到巴洛克和声技术的主流发展。库普兰自己曾写到："我更喜欢打动我的东西，而不是让我吃惊的东西。"我们不要指望在他的音乐中找到大胆的和声手法。他的作品除了具有调性"稳定"的意识外，还表明了库普兰是如何汲取意大利的和声技巧的。在库普兰的大键琴作品中，我们时常会遇到小小的和声"笔触"（brush-strokes），它为音乐增加了迷人的色彩。不少这类的手法也许从未被某个意大利作曲家运用过，当他们要求惊人的效果时，他们习惯用转调。下面这个乐段出自著名的《神秘女郎》（第二十五组曲）中，作品的 a 小调虽被在右手出现的非常奇怪的降 B 音，以及下一小节同时使用的本位音 D 以及升 D 音所扰乱，但并未受到根本的动摇。

谱例 33

《神秘女郎》（第二十五组曲）



根据听觉效果调整风格，这正是“小笔触”的迷人之处，然而更具效果的是它们并不过度。库普兰所有大键琴作品，无论是在想像力表达上，还是在传达纯音乐经验方面都具有无限的魅力。再者，他的音乐包括了人类从欢乐、幽默到遗憾的心理状态。如果用无比精炼的音乐语言来表现，我们会更喜欢他的作品一些。

附 录

A：“论管风琴演奏者与管风琴”选段

摘自牧师东奈特1662年为所有由牧师组织的教会、教区与这个城市的其他教会、巴黎的主教管区所作的《巴黎的宗教仪式》（The Paris Ceremonial）中的第六章“论管风琴演奏者与管风琴”，第534~539页。

何时奏管风琴

（11）在弥撒中奏管风琴的时候是：唱到“上主垂怜”；唱到“荣耀上主”；唱到重复带有纽姆谱（neum）的“哈利路亚”，以及在诵读福音前“哈利路亚”的最后一个纽姆谱，唱到《继叙咏》（sequence）；唱到作为序祷的《奉献经》（offertory），除非这个时候有布道或宣布什么事项，在这种情况下，管风琴演奏应该停止，

之后又恢复伴奏序祷；唱到“圣哉”和“降福”，在圣餐后，伴奏主祷文；唱到“天主的羔羊”；以及唱到“弥撒完了……”之后的“感谢天主”，在“信经”时不奏管风琴，但必须演唱。

何时用素歌音调

（16）在弥撒和每日七次定时祈祷文处，管风琴采用素歌歌调在仪式中引导主持仪式的神父；演唱者和其他的司祭者以及会众；给歌唱团以正确的音高标准，以避免因不用素歌歌调而产生的声音异常与不协和。

（17）因此在弥撒中，在第一句和最后一句“天主怜悯我等”；“和平及于人间”；“求你俯听我们的祈祷”；“同享天主圣父的光荣”；“阿门”；《继叙咏》；第一个《圣哉经》；《羔羊经》；以及在“天主保佑”处用素歌歌调。

何时管风琴必须演奏得充满感情、肃穆、平和、亲切而和悦，以便使教士和会众们更加虔诚

（21）在弥撒中，在“求你俯听我们的祈祷”和“只有你是主耶稣基督”；在《继叙咏》庄严的诗文处，其中有一个祈祷或唱三遍或只唱一遍……；在圣餐后；以及在实施圣餐礼的过程中。

B：濯足节子夜祷告第一个晚祷的原文及翻译

第一课

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae
(以下是先知耶利米的哀歌)

Aleph

Quomodo sedet sola civitas plena populo? Facta est quasi vidua, Domina gentium: Princeps provinciarum facta est sub tributo.

为什么昔日人丁兴旺的城市而今如此凋零？那个“孀居的妇人”，昔日各民族中最伟大的民族如今怎样了？昔日城市中的王妃而今却成了奴隶。

Beth

Plorans ploravit in nocte, et lachrymae ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam ex omnibus charis ejus. Omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

她在夜里悲恸，泪水浸湿了她的面颊；没有一个情人能安慰她；她所有的朋友都背弃了她，成了她的敌人。

Gilem

Migravit Juda propter afflictionem et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes, nec invenit requiem: omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

由于苦恼和繁重的劳役，犹大背井离乡远去了，她留在其他民族中，却找不到安身之地，她的追随者全部超过了落难的她。

Daleth

Viae Sion Lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem: omnes portae ejus destructae, sacerdotes ejus gementes, virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

通往锡安山的道路在悲叹：没有人去赴约定的盛

宴；她所有的城门都被毁坏，牧师们在悲哀；她所有的处女们都受到玷污，自己也遭受了巨大的苦难。

He

Facti sunt hostes ejus in capite，inimici ejus locupletati sunt；quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus：parvuli ejus ducti sunt in captivitatem. ante faciem tribulantis.

她的敌人成了她的主宰，变得繁荣昌盛了，因为主为了她多次的罪行而惩罚她，她的孩子们被带走了，被敌人当作了俘虏。

Jerusalem，convertere ad Dominum Deum tunm.

耶路撒冷求助于天主上帝。

〔应答（In monte Oliveti……）〕

第二课

Vau

Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus: facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua: et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentis.

安锡山的女儿丧失了她的全部尊严。她的王子们成了找不到牧场的公羊；有气无力地在追赶着前面逃窜。

Zain

Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae et praevaricationis, omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator: viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.

在苦恼痛苦的日子里，耶路撒冷回想起她从前的宝藏，当她的人民落入敌人的手中，谁也帮助不了她。敌人看着她并嘲笑她安息日的礼仪。

Heth

Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est: omnes, qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus: ipas autem gemens conversa est retrorsum.

耶路撒冷犯了大罪，变得不洁；所有尊敬她的人都鄙弃她，因为他们看到了她裸露的身体；是的，她自己也在呻吟，也背过了脸去。

Teth

Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordats est finis sui: deposita est vehementer, non habens consolatorem: vide, Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

她的裙子沾满了污秽，她没有想到自己会毁灭，她的毁灭如此惨烈，她没有安慰者。“哦主啊，看看我的苦恼，我的敌人胜利了。”

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

耶路撒冷求助于天主上帝。

〔应答（Tristis est anima mea……）〕

第三课

Jod

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus; quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus praeceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

敌人把手伸向了她全部的宝藏：她还看到异族侵犯她的圣殿，你禁止他们进入你的以色列人群。

Caph

Omnis populis ejus gemens, et quaerens panem; dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam. Vide, Domine, et considera, quoniam facta sum vilis.

她所有的人民一边寻找食物，一边呻吟；他们用珍宝换取食物以恢复他们的体力。“看吧，哦，天主，看吧，我受到了鄙视。”

Lamed

O vos omnes, qui transitis, per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus: quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus in die irae furoris sui.

你是否不在乎自己整个受到忽视？看看有什么痛苦能像发生在我身上的痛苦，它是天主在极度愤怒的时候对我的惩处。

Mem

De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudivit me: expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum: posuit me desolatam, tota die moerore confectam.

他从天上降下苦难；使苦难进入我的身体；他为双脚撒下地网，他挡住了我的去路；让我整日处于晕眩和委顿中。

Num

Vigilavit jugum iniquitatum mearum: in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo: infir mataest virtus mea: dedit me Dominus in manu, de qua non potero surgere.

我犯了多种罪行罪不可赦;主把它们收集起来;并惩罚于我;他使我力量丧失;把我抓在手心,使我不能反抗。

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

耶路撒冷求助于天主帮助。

C：法国巴洛克时期的舞蹈

（由穆斯林小姐收集资料）

阿勒曼舞（Allemande）

起源于德国，是仍在路易十六的宫廷演出的古老舞蹈之一。阿尔波（Thoinot Arbeau）在其《舞蹈艺术》（Orchésographie，1588）一书中，曾描述它是一种二拍子的朴素静穆的舞蹈，由七对人分两排来演出。在十八世纪初期的舞厅中，阿勒曼舞有两种形式：一种是对舞（由四人、六人或八人为一组来舞蹈；另一种是双人舞（只有一对舞者）。后一种形式的阿勒曼舞肯定不是静肃的，这种舞有轻快的跳跃，形成了一种欢乐与优雅的风格。它的特殊拉手方式，即一支胳膊在背后，另一支胳膊放在舞伴的前面，成了阿勒曼舞与众不同的特征。到

十八世纪中后期，这种拉手和交叉胳膊的方式，成为这种舞蹈十分重要的特点。

布雷舞（Bourrée）

一种轻快的两拍子舞蹈，起源于奥弗涅的一种乡间舞。与嘉禾和里高东舞一样，为适应十七世纪法国宫廷的雅兴，进行了改编，成了舞厅和舞台的双人舞。此舞的主要步态“布雷舞步”和其他移动舞步中插有两小节和四小节的大跳和单足跳，基本图形为半圆或“8”字形。这种交际舞的简单结构（分两部或多部，每部分四小节，从一个非重拍的四分音符开始）或多或少地用舞台化的布雷舞形式进行了重复，有时也出现了六小节的音乐。

卡纳里舞（Canarie）

来源不明。据悉：此舞源于卡纳里群岛，尽管阿尔波解释说：此舞源于一种芭蕾舞或假面舞，其间舞蹈者穿着野蛮人一样的彩色羽毛服饰。他把此舞描述为一种二拍子的求爱舞。舞中女士和绅士们互相接近又离去，跳出各种复杂的舞步，其中包括“击打”（battement）舞步（这种舞步为一条腿击打着另一条

腿)。十七世纪后半叶，卡纳里舞的样版是采用了复合二拍子（6/4 或 6/8 拍)。这是一种类型的基格舞，舞曲的演奏要比一般的基格舞曲快。从那个时代保留至今的记谱样版表明：它在技术上对“纵跳”（Cabriole，一种类型的“击打”舞步，有音乐伴奏）和“单足脚尖旋转”（pirouette）的要求较多，且是宫廷和舞台演出的开始乐章。

夏康舞（Chaconne)

从十八世纪早期的描述来看，此舞似乎经历了多种变化，其范围包括了从一种类似滑稽丑角舞的哑剧舞蹈到一种用响板伴奏的西班牙宫廷舞蹈。在巴洛克歌剧中，夏康舞曲有两种形式：一种是回旋曲，一种是建立在固定低音上的变奏曲。在巴洛克舞曲的记谱中，夏康舞曲是属于第二种形式，它表现出那个时代法国的音乐与舞蹈间关系很密切。

库朗舞（Courante，法国)

根据拉莫的描述，这是十七世纪一种“很庄严”的三拍子舞（一般是 3/2 拍)。这也是在布朗莱舞（bran-le，全部皇家成员的舞）后第一种双人舞蹈。库朗舞没

有技术特别的动作——没有“击打”和“脚尖旋转的舞步”——但也是最难掌握的舞蹈之一，它要求很好地控制步态，并保持姿态高雅。它主要的舞步“库朗节拍步”（temps de courante）或“重步”（pas grave）建立了这个舞蹈节奏适中庄重的特点。尽管在十七世纪末、十八世纪初库朗舞不再时兴，但它仍被最优秀的舞蹈教师视为舞蹈艺术的基础，并成为教学的中心内容。库朗舞、西班牙的萨拉班德舞以及英国的基格舞被看作是连结交际舞与芭蕾舞的纽带，因为它们要高于经常在舞厅中看到的那种伴着音乐节奏的简单运动。法国库朗舞曲常常带有这样的特点，在 3/2 拍和 6/4 拍（或 3/4 拍与 6/8 拍）间转换，以产生诱人的节奏灵活性。法国库朗舞曲与意大利快三拍的库朗舞曲差别较大。

西班牙的佛利亚舞（Folie d’Espagne）

这种舞似乎不是用音乐伴奏的舞蹈，而是用舞蹈和响板伴奏的一种三拍子的特殊音乐作品。舞蹈者打着响板。从那个时代流传下来的几个样板，无论是文字描述还是记谱都完全是按照科雷里著名的《佛利亚》变奏曲来行事的。对佛利亚舞的文字描述，包括了对某些舞步内容的解释，到标出著名的舞蹈技巧，如许多华丽的舞

步，“击打”、“划圈舞步”（一条腿着地，一条腿划圈或半圆的动作）和“脚尖旋转舞步”。

佛拉纳舞（Forlane）

据说此舞源于意大利的弗利翁，那儿的居民就叫佛拉纳人。此舞十七世纪在威尼斯，尤其是在那儿的船夫间很流行。这是一种由二至四人跳的欢快的 6/8 拍舞蹈，舞者成圆圈形转动跳跃，有时胳膊交织或从头上经过。佛拉纳舞在康普拉（André Campra）《风流的欧罗巴》（L’Europe Galante）中被引入法国，首演于 1697 年。此舞很快地流行，在至少三年的时间内，由一种舞台新式舞蹈变成了舞厅中的双人舞。法国的佛拉纳舞不如其它的复合二拍子舞蹈活泼。此舞较为节制的速度和变化节奏，使它的舞曲变得踌躇而反复无常。

嘉禾舞（Gavotte）

源于里昂和多菲内省的一种乡间舞。十六世纪后半叶为宫廷所接纳。阿尔波为其不充分的文字描述辩解时说，此舞在他年轻时代并不时兴。阿尔波把嘉禾舞说成是加复奏的布朗莱舞的大杂烩，带有欢快的动作，由音乐家选择并按顺序进行整理。这是一种两拍子的舞蹈，

一般分两部分，但有时也增加第三部分——一种建立在持续低音上，带有村野风格的弥赛特风笛曲。一直到十七世纪末，嘉禾舞在舞厅里都保持了群舞的特点。在皇家的大型舞会上，它处在开场的布朗莱舞之后，由皇帝和皇后带领整个皇家成员进行表演。

基格舞（Gigue）

以爱尔兰和苏格兰基格舞为蓝本的，有点平淡的英格兰基格舞，于路易十四统治时期引进法国，不清楚这种舞蹈的起源是否是集体舞，尽管那时的记谱法中有一个标有“对舞”的例子表示了这种可能性。在法国的基格舞是一种复合二拍子的舞蹈，并以英国基格舞而著名，与一种接近鲁尔舞和西班牙基格舞的慢基格舞存在着差别。第二种基格舞的确是一种慢拍子的舞蹈。尽管它采用了 6/4 拍，但跳起来却像是三拍子，一小节音乐相当于二小节的舞蹈。

鲁尔舞（Loure）

据悉，此舞的名字来源于一种同弥赛特风笛近似的古老乐器，它曾以西班牙基格舞而著称，同慢基格舞一样是一种 6/4 拍的中速舞蹈。非常优美的鲁尔舞《可爱

的胜利者》（L'Aimable Vainqueur）以它的“切割”动作（一种步态和跳跃）赢得了它特殊的音乐价值。舞蹈大师拉莫这样评价它说：“它们以特别的方式存在于舞蹈中，非常合适，仿佛是用腿在表现音符。”

小步舞（Menuet）

第一次提及此舞的时间是1664年左右，此舞被看作是普瓦图布朗莱舞（branle of Poitou）的后代。但阿尔波所说的巴洛克时期的交际小步舞曲，与这种布朗莱舞的相似之处，仅在于都采用了三拍子和愉快的音乐速度。小步舞曲在风格上虽属快板，但必须有优雅的姿态，而布朗莱舞则有跳跃和跺脚。十七世纪宫廷小步舞曲的主要队列图形为“S”形，深受巴洛克时期艺术家们的青睐。十七世纪末、十八世纪初，此舞的队列变为“Z”字形，并同“左手转”、“右手转”、“两边转”一起构成了此舞的队列图形。法国的小步舞曲是建立在“小步舞曲态”（一系列的四步）基础上的，这种步态超过了两个三拍子的小节，这些小节又被分为相当的三个部分；因此当音乐为3/4拍时，舞步却为3/2拍。音乐家被告诫不要强调每个第二小节的第一拍，以免使舞者糊涂。

帕萨卡利亚舞（Passacaille）

根据十八世纪的一种来源，帕萨卡利亚意即“轻歌舞剧”，帕萨卡利亚一词源于意大利语“Passacaglia”。法国宫廷的帕萨卡利亚舞“实为一种夏康舞，只是帕萨卡利亚舞动作更为庄重，旋律更柔和，且在生动性方面稍稍逊色一点（博沙尔〔Brossard〕，1704 年）”。此舞记谱的实例属舞台表演性的。它们形象地表现了此舞的音乐形式和在固定低音上的变奏。

帕斯比埃舞（Passepied）

一种来源于北布列塔尼的集体舞，于十六世纪后半叶进入法国宫廷，并以双人舞的形式在舞厅和舞台上存在了几乎两百年。帕斯比埃舞与小步舞曲很近似，基本舞步为“小步舞步态”的一种变体，也采用了复节奏，速度与小步舞曲很相似。尽管它的节拍标号为 3/8 拍，但舞蹈动作为 3/4 拍。

里高东舞（Rigaudon）

来源于普罗旺斯的一种法国宫廷舞，它曾是普罗旺斯民间舞的一个统称。被宫廷接纳的时间不详，现存最

早对此舞的记录来自 1700 年。此舞为双人舞，除了具有特色的“里高东舞步”——一种用力踢和跳跃的舞步外，同布雷舞相似。某种舞台形式的里高东舞来源于同一时代的“艺术喜剧”（Commedia dell'Arte）。这是一种滑稽舞蹈，其间一妇人用扫帚痛打一男人，或两个男人互相踢对方和用帽子打对方。此外，可见一丑角戏弄着对自己拐杖发火的瞎子。

萨拉班德舞（Sarabande）

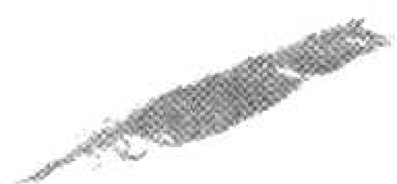
路易十六宫廷优美、雅致的萨拉班德舞，与其假设的祖先西班牙十六世纪粗俗的萨拉班德舞毫无共同之处。当时一个牧师这样描述西班牙的萨拉班德舞“其内容如此下流，动作如此恶心，就连最正派的人，也能被它激动起来。”（引自萨克斯〔Curt Sachs〕的《全球舞蹈史》〔World History of Dance〕，1963 年）萨拉班德、夏康和佛利亚舞都是从西班牙宫廷传入法国的。这三种舞蹈都用响板，经常还有吉它伴奏。

3/4 拍或 3/2 拍的萨拉班德舞曲既不似库朗舞曲那么慢，也不似它庄重。每一小节包括了较少的动作，其中有一些“腾空步”。萨拉班德舞的第二种类型是舞台舞蹈。以西班牙的萨拉班德舞而著名，这是一种同鲁尔

舞和慢基格舞相似的 6/4 拍舞蹈，它采用简单的三拍子而不是复合二拍子。西班牙的萨拉班德舞在风格上同萨拉班德舞近似，但不能混为一谈。前者的音乐节奏为每隔小节在第三和第四个八分音符节拍上有连线，总共用了六小节的乐句。每个乐句从每小节第五拍子的第二个八分音符开始。

西西里舞（Sicilienne）

原为意大利的一种民间舞蹈，据悉十八世纪的西西里舞，为一种欢快的复二拍子舞，比基格舞的动作更为强烈。在宫廷芭蕾舞中它的确切表演方式不得而知。如果音乐实例可以作为规准，它肯定比其原始状态有节制得多。



库普兰作品译名对照

Airs (Vocal)
Apothéose composé à la mémoire de l'incomparable Monsieur de Lully
Apothéose de Corelli 见 Parnasse
Art de toucher le clavecin

Concerts royaux

Air contrafugué
Allemande Fugué
Concert dans le goût théatral
Courante (4th Concert)
Fugueté
Muséte dans le goût de carillon
Plainte
Prelude (lst Concert)
Ritratto dell'amore

Elévations 见 Motets
Essai en forme d'ouverture 见 Apothéose···de Lully

Françoise, La (Pucelle, La)

Goûts réunis ou Nouveaux concerts 见 Concerts royaux

声乐

卢利颂

科雷里颂

大键琴演奏艺术

御用音乐会曲

反行赋格

赋格阿勒曼舞曲

戏剧趣味的音乐会曲

库朗舞曲

赋格段

组钟模式的弥赛特风笛

悲歌

前奏曲

爱情画像

举扬圣体歌

序曲形式的尝试

法国女郎（普赛尔女郎）

风尚汇聚或新音乐会曲

Harpsichord pieces

Amphibie, L'

Bandolines, Les

Baricades mistérieuses, Les

Bersan, La

Charmes, Les

Diane, La

Duets

Epineuse, L'

Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndsx, Les

Favorite, La

Folies Françoises ou les Dominos, Les

Gondoles de Delos, Les

Idées Heureuses, Les

Mésangère, La

Mistérieuse, La

Ombres errantes, Les

Passacaille

Pièces croisés (cross-hands)

Raphaèle, La

Reveil-matin, la

Soeur Monique

Superbe: ou La Forqueray, La

Sylvains, Les

Tours de passe-passe

大键琴作品集

两栖类
班多林
神秘的街垒
贝尔桑
魅力
狄安娜
二重奏
麻烦
伟大而古老的游吟乐人题名录
宠妃
法国的佛利亚舞曲或开口袍
德罗斯的游艇
福念
梅桑热尔
神秘女郎
移动的影子
帕萨卡利亚
双手交叉弹奏
拉法艾勒
闹钟
莫尼卡修女
骄傲的女人或弗格瑞
森林之神
变戏法

Triomphante, La

Leçons de ténèbres

Motets

Dux itinerus fuisti

Laudate pueri Dominum

Quatre Versets

Qui dat nivem sicut canon

Salutare tuum du nobis

Nations, Les

Parnasse ou L'Apothéose de Corelli, Le

Pièces de violes

Pièces d'orgue

Messe pour les couvents

Messe pour les paroisses

Steinquerque, La

Superbe, La (sonata)

Versets 见 Motets

获胜者

黑暗的功课

经文歌

颂扬主的儿子

四个短诗曲

国民

帕那斯山或称科雷里颂

维奥尔琴作品集

管风琴作品集

修道院弥撒

堂区弥撒

斯丹格尔克

骄傲的女人（奏鸣曲）

短诗曲集